وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة غرداية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
مخبر التراث الثقافي واللغوي والأدبي بالجنوب الجزائري

التناص وجمالياته في مدونة ألف ليلة وليلة

- نماذج مختارة -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د) في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالبة:
نجيمة زويري

إشراف الأستاذ:
أ.د: مختار سويلم

رقم	الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
1	بوعلام بوعامر	أستاذ	جامعة غرداية	رئيسا
2	مختار سويلم	أستاذ	جامعة غرداية	مشرفا ومقررا
3	بشير مولاي لخضر	أستاذ	جامعة غرداية	ممتحنا
4	محمد زاوي	أستاذ محاضر – أ -	جامعة غرداية	ممتحنا
5	علي محدادي	أستاذ	جامعة ورقلة	ممتحنا
6	عثماني بولرباح	أستاذ	جامعة الأغواط	ممتحنا

السنة الجامعية 1447/1446هـ- 2026/2025م

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة غرداية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
مخبر التراث الثقافي واللغوي والأدبي بالجنوب الجزائري

التناص وجمالياته في مدونة ألف ليلة وليلة

- نماذج مختارة -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د) في اللغة و الأدب العربي
تخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالبة:
نجيمة زويري

إشراف الأستاذ:
أ.د: مختار سويلم

رقم	الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
1	بوعلام بوعامر	أستاذ	جامعة غرداية	رئيسا
2	مختار سويلم	أستاذ	جامعة غرداية	مشرفا ومقررا
3	بشير مولاي لخضر	أستاذ	جامعة غرداية	ممتحنا
4	محمد زاوي	أستاذ محاضر – أ -	جامعة غرداية	ممتحنا
5	علي محدادي	أستاذ	جامعة ورقلة	ممتحنا
6	عثماني بولرباح	أستاذ	جامعة الأغواط	ممتحنا

السنة الجامعية 1447/1446هـ- 2026/2025م

شكرٌ وعرفان

إلى من أحاطوا هذه المذكرة بضياء عطائهم، وأودعوها من أرواحهم ما يجعل الكلمة تنبض، والخط يستقيم، والبحث يكتمل في صفائه؛ أهدي باقة امتنان تمتد كظلّ المعرفة، دافئة كأنفاس الحكمة، رقراقة كحكايات ألف ليلة وليلة.

أول الشكر وأعمقه إلى الأستاذ المشرف الدكتور سويلم مختار، الذي كان رفيق الدرب العلمي، يفتح مسالك الفهم، ويهدي خطواتي في تضاريس البحث، متابعًا بخيط من الصبر واليقظة أدقّ التفاصيل، حتى غدت الصفحات أكثر اتساقًا، والرؤية أكثر صفاءً. لقد كان حضوره سندًا، وتوجيهه نورًا، ونبله درسًا راسخًا في الأخلاق العلمية.

وإلى الأستاذ الدكتور عبد الجليل ملاخ، الذي منح هذا العمل بوصلة معرفية دقيقة، بملاحظاته الثرية ورؤيته العميقة التي تُنضج الفكرة وتُسهم في تجويد المنهج. كان دعمه حضورًا هادئًا يعمّق الفهم ويضيء الطريق دون ضجيج.

وإلى زوجي الأستاذ بن عربة فريد، الذي لم يبخل بوقته ولا بخبرته، فكان حارسًا لجودة هذا العمل، ساهرًا على تفاصيله، حريصًا على أن يخرج في أبهى حلّة. كان إخلاصه جسرًا تعبر عليه الكلمات إلى اكتمالها.

ثم إلى أختي الغالية حليمة، التي كانت القلب والظل والدعاء؛ يسند حضورها خطاي، ويُنعش حرصها عزيمتي. كانت صمتًا يفيض دفئًا، ويدًا خفية تُعين على مواصلة الطريق بثبات.

وإلى مدينة غرداية، بوّابة الصحراء وصاحبة الفصل، يا واحة النور بين كثبان الجنوب، يا مدينةً تنسج الذاكرة بيد، والحلم بيد، وتظلّ تحرس الخطى بهدوئها العميق. لكِ أهدي هذا العمل، وفاءً لدفئكِ الذي يعلّم الروح كيف تستقيم، ولجمالكِ الذي يزرع في القلب حكمة الصمت واتّساع الأفق.

وأخيرًا، إلى كلّ من جمعتني بهم ليالي ألف ليلة وليلة؛ أولئك الذين مرّوا في درب البحث كأبطال الحكايات، يهبون المعنى ويوسعون أفق الخيال. لكلّ من كان صدى لصبر، أو ومضة أمل، أو سندًا خفيًا... لهم جميعًا أهدي هذا الشكر ممتدًّا كحكايةٍ لا تنتهي، وكضوءٍ يواصل السفر بين الصفحات.

لكم جميعًا... امتناني العميق الذي لا يخبو.

مقدمة

مقدمة

تستقرُّ ألف ليلة وليلة في الوعي الإنساني بوصفها انفجاراً سردياً يكسرُ حدود الكتابة التقليدية، لتبدو نصاً يتّجه نحو العالمية من خلال دينامية تشكّله السردي، وصيرورة تحولاته الدّلالية المستمرة.

إنها ذاكرةٌ ثقافيةٌ حيّة تتحركُ داخل الحكاية لتعيد صياغة الوجود عبر تراكمٍ كثيف من المرجعيات العابرة للأزمنة، حيث ينهضُ صوتُ السارد في محفلٍ بوليفوني صاخب، يرفضُ الفراغَ ويقتاتُ على الذاكرة ليحولها إلى كينونة لغوية متجددة.

وتحت قشرة السحر والمفارقة، ينتصبُ هيكلٌ نقديٌّ بالغ الثراء، يشكّلُ أركيولوجيا للأصوات المتداخلة؛ فبينما يمنحُ المقدسُ للحكاية أفق المعنى واليقين، تلبسها الأسطورةُ أقنعة الرمز الساحر، ويمدّها التاريخ بجسورٍ واقعية تروّضُ جموح العجائبي، في حين يتدفقُ الأدبُ في عروقها حكمةً وشعراً. إنها خيمياء سردية لا تستنسخ النصوص السابقة، بل تصهرها في بوتقةٍ بكر، لتتحول الجغرافيا السيميائية للمدينة وأطياف البشر فيها إلى بنية حكائية تجمع بذكاء بين فتنة التخييل وسلطة المعنى، ليغدو التناصُّ فيها هو قانون الحياة ومحرك الإنتاج الدائم.

وعلى هذا الأساس، تتبلور إشكاليةُ البحث في سؤالٍ محوريّ :**كيف يشتغل التناصّ في مدوّنة ألف ليلة وليلة، وما أثرُ هذا الاشتغال في بناء جمالياتها السردية؟** ويتفرّع عن هذا التساؤل جملةُ أسئلةٍ إجرائية تضبطُ مسار الدراسة؛ فما أنماطُ التناصّ التي تنتظمُ الحكاياتِ المختارة وتتوزّع بين حقولِها الدينية والأسطورية والتاريخية والسوسيوثقافية، وبأيّ آلياتٍ يتحقّقُ هذا التداخل، أهو **اجترارٌ لمرجعياتٍ سابقة، أم امتصاصٌ وحوارٌ نقديٌّ يُبدّلُ وظائفَ الأصلِ ودلالاتِه؟** وصولاً إلى الكشف عن الوظائف الجمالية التي ينهض بها التناصّ ودورِه في تشكيل العجائبيّ المعقول، الذي يمنحُ الخارقَ في الليالي قبولاً عبر ربطِه بمرجعياتٍ مألوفةٍ في الذاكرة الجمعية.

ومن هنا تُحدَّد أهداف البحث في مستوياتٍ مترابطة: أولها، بناء جهازٍ مفاهيميّ واضح للتناصّ يُمَكِّن من قراءة الليالي قراءةً منضبطة، بالاستفادة من التصورات التي ترى النصّ شبكةً من علاقاتٍ وحوارٍ بين خطابات. وثانيها، رصد أشكال التناصّ في المدونة وفق تصنيفٍ يُبرز تمايز أنماطها وتداخلها، ويكشف عن طرائق حضورها في الحكايات. وثالثها، تحليل آليات التحويل التي تجريها الليالي على مرجعياتها، وربط

تلك الآليات بوظائفها الجمالية، سواء تعلّق الأمر بتوليد العجائبي، أو ببناء المفارقة، أو بتكثيف الرمز، أو بتمرير رؤيةٍ ثقافيةٍ مضمرة. أمّا رابعها، فيتصل بإضافةٍ نقديةٍ إلى دراسة الليالي؛ إذ تسعى المذكرة إلى نقل الاهتمام من مجرد تتبّع الأصول إلى فهم كيفية اشتغال التحويل داخل النص، أي إلى الإمساك بجمالية التناصّ لا بخرائطه الخارجية فحسب.

تنبثقُ مشروعيةُ هذه الدراسة من تموضعها في قلب **المركزية السردية** لمدونة ألف ليلة وليلة، حيثُ تُعيدُ قراءة معمارها الجمالي من الداخل، متجاوزةً الأُفق التقليدي الذي حصر النص في أطر التأريخ والتحقيق الوصفي. إنّ الليالي لا تُفصحُ عن جوهرها إلا بوصفه **نصّاً تحويلياً** بامتياز، يصنعُ جِدّتَهُ من صهر الموروث وإعادة تشكيله، ومن هنا تنبثقُ قيمة البحث في تتبّع المبدأ التحويلي وأثره في هندسة المتعة السردية. وتتقاطعُ هذه المقاربة مع تراكمٍ نقديّ رصين استنطق آليات التداخل النصي، كالدراسات التي فككت **الأصول الأسطورية للمرأة** بين المرجعية البدئية والتمثيل الحكائي، أو تلك التي تتبعت تمثيلات **العالم الغيبي** في برزخ التناص بين النص القرآني والمخيال الشعبي، فضلاً عن المنجزات التي استنطقت النسق السردي في انفتاحه وتعدده.

ولإحكام منهج التحليل، تضبطُ الدراسةُ حدودها في مسارين متلازمين: حدٍّ موضوعي يحصرُ التناص بوصفه **ديناميكا جمالية** وآلية إنتاجٍ داخلية، وحدٍّ متنيٍّ ينتقي نماذج نوعية تُكثّفُ الظاهرة عبر ثيمات وبنى متنوعة؛ وهي إذ تفعل ذلك، تتجه وفق فرضيات منهجية إلى بناء نموذج تحليلي يمتلك قدرة تفسيرية ، تتوخى مقاربة آليات إنتاج المعنى في هذا النص الممتد تاريخيا. ويرتكزُ المنهجُ المعتمدُ في مقاربة التناص داخل ألف ليلة وليلة على **استراتيجية تحليلية – تأويلية سيميونصية**، تجعل من العلامة السردية منطلقاً لاستنطاق المسكوت عنه في جسد الحكاية، وتستثمرُ القراءة النصية الدقيقة كأداةٍ كاشفة لآليات تفاعل النص مع مرجعياته المتعدّدة. وينبني هذا التصور المنهجي على رصد مواطن التداخل النصي؛ الأسطوري والديني والتاريخي والأدبي والسوسيوثقافي، ثم مقارنتها بنصوصها الخلفية في سياقاتها الأصلية، بغية تتبّع كيفيات الامتصاص والتحويل وإعادة الصياغة داخل البنية الحكائية.

كما يعتمد المنهج على تحليل الوظيفة الجمالية والدلالية لهذه التناصات في تشكيل الشخصيات، وبناء الحدث، وتنظيم الزمن والفضاء، وإنتاج المعنى، مع استثمار مفهوم الحوارية وتعدّد الأصوات لفهم

ألف ليلة وليلة كونه نصًّا مفتوحًا يتغذّى من الذاكرة التراثية، ويعيد كتابتها في أفق تخييلي جديد يمنحُ العلامةَ السردية أبعاداً دلالية متجددة.

يرتكز البحث في شواهده على **النسخة الورقية الكاملة والمحققة** لألف ليلة وليلة، بوصفها متناً مرجعيًا يضمن انضباط ترتيب الليالي ودقة الإحالة ووحدة التوثيق المنهجي، حيث تم انتقاء الحكايات وفق معايير نقدية صارمة تتجلى في **كثافة التناص** وتعدد الروافد، وقدرتها العالية على تمثيل القطاعات الكبرى من المدونة وصلاحيتها لكشف آليات التحويل الجمالي لا مجرد الإشارة إلى أصلٍ محتمل. كما تنتظمُ معماريةُ الدراسةِ في نسقٍ فكريٍّ رصينٍ يفتتحُ مساراتِهِ بمدخلٍ استقصائيٍّ يضعُ مدونةَ "ألف ليلة وليلة" في برزخِ التماسِ بين الأدبيّ والتاريخيّ لتفكيكِ هويّتِها السرديّةِ وخصائصِها البنيويّةِ ونشأتِها وروافدِها الأولى، ليعقبَهُ **الفصلُ الأول** بتشييدِ المرجعيةِ المفاهيميةِ والمصطلحيّةِ لنظريةِ التناصّ ومستخلصاً آلياتها الإجرائيةَ وقوانينها الجماليةَ كأدواتٍ سيميونصيّةٍ للاشتباكِ مع النصّ؛ ثم يقتحمُ **الفصلُ الثاني** مداراتِ التناصّ الدينيّ والأسطوريّ عبرَ استنطاقِ مرجعياتِ النصّ القرآنيّ وقصصِ الأنبياءِ والمتنِ الحديثيّ مع رصدِ تقاطعاتِ المنظومةِ الفقهيةِ والتجربةِ الصوفيةِ واستقصاءِ أساطيرِ الخلقِ والتكوينِ والثالوثِ الإلهيّ، كما يُقاربُ رحلةَ البطلِ الأسطوريّ في حوارِها مع ملحمةِ جلجامش والأوديسةِ وصولاً إلى تحليلِ أنطولوجيا المسخِ بوصفِها الحقلَ الأشدَّ التصاقاً ببنيةِ العجائبيّ في المدوّنةِ، وينفتحُ **الفصلُ الثالثُ** على آفاقِ التناصّ التاريخيّ والأدبيّ والسوسيوثقافيّ مُفككاً حضورَ الشخصياتِ المركزيةِ كشهريار والرشيدِ واستنطاقِ جغرافيا المدنِ كخراسان وبغداد والبصرةِ ودمشق والقاهرةِ بوصفِها ذاكرةَ المدينةِ ونقدَها المضمَر، كما يتتبعُ السردَ في استعادتِهِ للأحداثِ الكبرى كالحروبِ الصليبيةِ ونكبةِ البرامكةِ وثورةِ الزنجِ مع رصدِ التداخلِ مع أدبِ الرحلةِ والحيوانِ والمناظراتِ والأدبِ الحيليّ، لِتكتملَ الدراسةُ باستقراءِ الأنساقِ الثقافيةِ المضمّرةِ في السلطةِ والدينِ والعاداتِ وملامحِ السوقِ والموانئِ وصراعاتِ الهويةِ والآخرِ وسيميائيةِ الجسدِ بوصفِهِ نصاً ثقافياً بامتياز، وصولاً إلى خاتمةٍ تُعيدُ وصلَ الفصولِ بإشكاليتها المركزيةِ وتُبيّنُ موقعَ التناصّ في تشكيلِ جماليةِ الليالي وقدرتِها الدائمةِ على تجديدِ صوَرِها ومعانيها.

تنتظمُ معماريةُ الدراسةِ في نسقٍ فكريٍّ رصينٍ يفتتحُ مساراتِهِ بـ **مدخلٍ استقصائيٍّ** يضعُ مدونةَ "ألف ليلة وليلة" في برزخِ التماسِ بين الأدبيّ والتاريخيّ لتفكيكِ هويّتِها ونشأتِها، بالاستنادِ إلى أطروحةِ **سهير القلماوي** ورؤيةِ **محسن جاسم الموسوي** وتحقيقات **محسن مهدي**؛ ليعقبَهُ **الفصلُ الأول** بتشييدِ

المرجعيةِ المفاهيميةِ لنظريةِ التناصّ عبر رصدِ جذورِها التراثيةِ لدى **ابن قتيبة** و**الجاحظ** و**عبد القاهر الجرجاني**، ومقاربتِها بنقدِ الحداثةِ عند **باختين** و**كريستيفا**، وصولاً إلى الجهازِ الإجرائيّ لدى **محمد مفتاح** و**محمد بنيس** و**صلاح فضل** و**سعيد يقطين**. ويقتحمُ **الفصلُ الثاني** مداراتِ التناصّ الدينيّ والأسطوريّ عبرَ استنطاقِ **القرآنِ الكريمِ** وخاصةً تمثيلات **قصص الأنبياء**، وتمثلات النص الحديثي مع رصدِ التجربةِ الصوفيةِ في الفتوحات المكية، ومقاربةِ رحلةِ البطلِ الأسطوريّ وفقَ رؤية **جوزيف كامبل** ، مستعينا بأبحاثَ **خزعل الماجدي** و**فراس السواح** في تحليلِ الميثولوجيا وحوارِها مع **ملحمةِ جلجامش والأوديسةِ** وصولاً إلى أنطولوجيا المسخِ؛ وينفتحُ **الفصلُ الثالثُ** على آفاقِ التناصّ التاريخيّ والأدبيّ والسوسيوثقافيّ مُفككاً حضورَ الشخصياتِ كشهريار والرشيدِ بالاعتمادِ على **مقدمة ابن خلدون** وتاريخ بغداد ومروج الذهب، **وتتبعِ التداخلِ مع أدبِ الرحلةِ والحيوانِ والمناظراتِ، لِتكتملَ الدراسةُ باستقراءِ الأنساقِ الثقافيةِ المضمّرةِ (السلطة، الدين، الجسد، السوق) بالاستنادِ إلى قراءاتِ عبد الله الغذامي** وعبد الفتاح كيليطو، وصولاً إلى خاتمةٍ تُبيّنُ موقعَ التناصّ في تشكيلِ جماليةِ الليالي وقدرتِها الدائمةِ على تجديدِ مَعانيها. وبهذه العناصر تكتمل عتبةُ البحث بوصفها مدخلًا ضروريًّا لفهم الليالي في ضوء التناصّ: نصٌّ يروي ليُمتع، ويحوّل ليُبدع، ويستدعي ذاكرته ليصنع منها حاضرًا سرديًّا لا ينقضي؛ فكل ليلةٍ تُفضي إلى أخرى، وكل حكايةٍ تُحاور ما قبلها وما بعدها، حتى يغدو التناصّ الاسمَ الدقيق لبلاغة هذا النصّ حين يتحوّل التراث فيه إلى فنّ، وتتحوّل الذاكرة إلى جماليةٍ متجددةٍ تمتصُّ المرجعياتِ الدينية والتاريخية والأسطورية لتصهرَها في بوصلة سردية عابرة للأزمنة.

واجه إنجازُ هذا البحثِ تحدياتٍ منهجيةٍ وصعوباتٍ واقعيةٍ فرضت نفسَها على مسارِ العمل؛ إذ تَمثّلَ **العائقُ الأول** في إشكاليةِ المصطلحِ وضبطِ جهازِ التناصّ نظرياً، نظراً لتعددِ الترجماتِ وتضاربِ المفاهيمِ النقديةِ الوافدة، مما تطلّبَ جهداً مضاعفاً لبناءِ إطارٍ إجرائيّ متماسك. وتجسّدَ **التحدي الثاني** في صعوبةِ النمذجةِ، حيثُ كانَ اختيارُ عيّناتٍ ممثلةٍ من مدونةِ الليالي الشاسعةِ يقتضي دقةً عاليةً لضمانِ الإحاطةِ دونَ السقوطِ في التكرار. وتعمّقتْ هذهِ الصعوبةُ في **المستوى الثالث** عندَ تتبعِ روافدِ التناصّ المتشعبةِ والممتدةِ بين المتخيّلِ الأسطوريّ، وقداسةِ الدينِ، ووقائعِ التاريخِ، ومراوغاتِ الأدبِ، مما استلزمَ يقظةً في فرزِ هذهِ المرجعياتِ المتداخلة. هذهِ العقباتُ المعرفيةُ اصطدمتْ بالظرفِ الاستثنائيّ **لجائحةِ كورونا**، التي أدتْ إلى إغلاقِ المكتباتِ وتعطيلِ قنواتِ التواصلِ العلميّ، مما أدخلَ الزمنَ الأكاديميَّ في ارتباكٍ تقنيّ

ونفسيٍّ أثّرَ بشكلٍ مباشرٍ في استقرارِ البحثِ وهدوئِهِ المطلوب. ومع ذلكَ ظلَّ الالتزامُ بالإنجازِ دافعاً لتنظيمِ الأولوياتِ وتجاوزِ هذهِ الأثقالِ، ليخرجَ البحثُ بصيغتِهِ النهائيةِ كخلاصةٍ لهذا التوفيقِ بينَ واجباتِ الحياةِ ومتطلباتِ المعرفة.

وفي **ختامِ هذه المقدّمة**، يتوجهُ وافرُ الامتنانِ إلى **الأستاذِ المشرف**؛ تقديراً لرعايتِهِ العلميةِ الرصينة التي أحاطَ بها هذا البحث، ولتوجيهاتِهِ السديدةِ التي منحتِ الرؤيةَ وضوحاً والمنهجَ رسوخاً، فكانَ لإرشادِهِ المباشرِ الفضلُ في استقامةِ المادةِ وتجاوزِ عثراتِها المنهجية. كما يَمتدُّ الشكرُ والتقديرُ إلى **السادةِ أعضاءِ اللجنةِ الموقرين**، تثميناً لما خصصوهُ من وقتٍ وجهدٍ لقراءةِ هذه المذكرةِ وتقويمِها، واعترافاً بفضلِهم العلميّ الذي أثرى مادةَ البحثِ وصوّبَ وجهتَهُ؛ إذ يمثلُ إسهامُهم النقديُّ الركيزةَ الختاميةَ التي تمنحُ هذا العملَ شرعيتَهُ العلميةَ واستكمالَ معناه.

مدخل: ألف ليلة وليلة
بين التاريخ والأدب

تشكل المتن الحكائي:

إذا أردنا أن نتقصى حقيقة الخيوط التي نسجت بنية ألف ليلة وليلة من حيث تكوّنها، كان لزاما علينا أن نتعامل معها لا بوصفها كتابًا خرج من لحظة تأليفٍ واحدة، بل بوصفها مدوّنةً سرديةً مهاجرةً عبر الأزمنة، "مجموعة قصص وحكايات مجهولة المؤلف، ظلت حقبة طويلة من الزمن – قبل أن تُقيّد بالكتابة — تنتقل من جيل إلى آخر عن طريق الرواية الشفوية؛ وهذا مصير كل الحكايات المروية في الآداب الشعبية العالمية، وتبقى – عادة – مجهولة المؤلف أو المؤلفين، ينسجها الخيال الشعبي وتتوارثها الأجيال"[1]. إن هذا المتن، في جوهره، ليس نصًّا ثابتًا في البداية ثم أصابته التحويرات لاحقًا، بل هو نصّ وُلد منذ الأصل داخل دينامية التراكم، أي داخل حالةٍ مستمرّة من الأخذ والزيادة وإعادة الصوغ. ولهذا تبدو الحكاية في الليالي أقرب إلى كائنٍ حيّ: كلّ عصرٍ يودع فيه أثره، وكلّ بيئةٍ تُلحق به ما يناسب ذائقتها ومخيالها، من غير أن تُبطل الطبقات السابقة. وهذه الرؤية تضعنا مباشرة أمام مفهومٍ إجرائي مهم: التشكّل هنا لا يعني تطوّرًا خطيًّا من أصلٍ صافٍ إلى نسخةٍ مشوّهة، بل يعني تخلّقًا طبقيًّا حيث تتجاور الأصول والروافد وتتعاشق.

وتخبرنا الشواهد التراثية والبحثية أن النواة الأولى لليالي انتقلت من فضاءٍ شرقيّ واسع، هندِيّ وفارسيّ، إلى العربية في زمنٍ مبكر. لقد كانت هناك مجموعة حكايات تُعرَف في الفارسية باسم هزار أفسانة (ألف خرافة)، وهي نواة قصصية لا يصحّ ردّها إلى مركز واحد محدَّد بقدر ما يصحّ ردّها إلى شبكة مبكّرة من الأساطير والقصص الرحلية وأدب العجائب. "فهو كتاب ككل الكتب، له أصول خطية نقل بعضها عن البعض الآخر، ويجري فيها ما يجري عادة في النسخ الخطية من زيادة ونقص وتحريف، وما إلى ذلك من الظواهر التي عرفها من مارس فن تحقيق النصوص."[2] فمع انتقالها إلى العربية، ولا سيما في العصر العباسي، دخلت حيّزًا ثقافيًّا جديدًا: حيّز المدينة الإسلامية الكبرى حيث الترجمة، والسوق، والشفاهة الحيّة، والتّدوين التّاريخي، والجدل الديني. وفي هذا الانتقال بدأ النصّ يفقد صفة الحكاية المنقولة ليكتسب صفة الحكاية المعَرَّبة، أي الحكاية التي تُعيد بناء نفسها بلغةٍ جديدة وتحت سقف رمزي جديد. "**فما هي سوى محصلة نهائية للحكاية العربية في الجزيرة العربية ودلتا مصر، والشام والرافدين، بالإضافة إلى أن**

[1] شريفي عبد الواحد، **ألف ليلة وليلة: الأصول والتطور**، مجلة آفاق المعرفية، عدد441، جانفي2000، ص172.

[2] **كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى**، تحقيق: محسن مهدي، ط3، دار المدى، بيروت، 2023، ص22-23.

معظم المستشرقين الذين تعرضوا بالنقل والترجمة لألف ليلة وغيرها قد استعانوا برواة الحكايات العربية ذاتهم وحفظة نصوصها.[1]

من هنا تتشكّل الطبقة العباسية/البغدادية بوصفها أول توسّع عربيّ كبير. ليست بغداد مجرد مكانٍ للحكاية، بل هي مِعمل سردي فيها تلاقي الطرق التجارية والبحرية، وفيها طبقات المجتمع من التاجر إلى الصعلوك، ومن القاضي إلى العيار، ومن العابد إلى الماجن؛ فجاءت حكايات الليالي مشبعةً بفضاء المدينة: أسواقها، وخاناتها، وأحياؤها، وموانئها، وحيل ناسها. ولا يغيب هنا أن العجائبي في بغداد لم يكن كسرًا للواقع، بل طريقةً شعبية في تفسيره، فالجنّ يخالطون البشر لأن العالم نفسه كان يبدو غامضًا ومفتوحًا على المجهول، والبحر يصير ساحة اختبار لأن التجارة العباسية جعلت البحر حدًّا للرزق والمخاطرة. في هذه الطبقة يترسّخ منطقٌ أسلوبيّ سيظل ملازمًا للمتن: "**منطق الرحلة–الامتحان–النجاة، وهو منطقٌ أسطوري في بنيته العميقة** "، لكنه يتلوّن هنا بلون الحياة المدينية [2].

ثم تتوالى الطبقات اللاحقة، لا لتبدّل البنية السابقة، بل لتغذّيها. هكذا لعبت البيئة الشامية، عبر الحكواتية والتّداول الشفهي في حلب ودمشق ومدن الساحل، دورًا حاسمًا في ترسيخ عدد كبير من الحكايات في صورها الأشهر. إن الشام، بحكم اتصالها بممرات التجارة وبالأساطير المتوسطية وبالحياة المدينية المتعددة الأعراق، كانت فضاءً خصبًا لتوالد الحكاية العجائبية وحكاية العشق المستحيل وحكاية البطل الذي تنقذه المصادفة. وليس عبثًا أن كثيرًا من صيغ الليالي التي انتقلت إلى أوروبا في وقت مبكر كانت منسوبةً إلى مخطوطات شامية. إننا أمام نصٍّ ينمو حيثما وجد سوقًا للحكي وذاكرةً للرواية.[3]

أما الطبقة المصرية المتأخرة، في العصر المملوكي ثم العثماني، فتمثّل ذروة التمدّد كما نعرفه اليوم. في القاهرة تتقاطع المدينة الشعبية الكبيرة مع بنية السلطة ومع التقاليد السردية المتوارثة، فتنبثق موجاتٌ قصصية تُكثِّف العجائبي والتهكّم والحيلة. ويُلاحظ في هذه الطبقة حضورُ الإنسان العادي بوصفه بطلًا محتملًا: الحلاّق، الإسكافي، الحمال، التاجر الصغير، وحتى اللصّ الظريف. وهذا التحوّل ليس مجرد تحوّل في الشخصيات، بل هو تحوّل في الرؤية. فهناك مثلا فالحكاية هنا تزيح مركز البطولة من النسب النبيل إلى

[1] بوديال عادل، كبير آمال، **مركزية الأنثى ودهشة الحكي في ألف ليلة وليلة**، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد13، العدد1، مارس 2021. ص1467- 1487.

[2] ينظر: جوزيف كامل، **البطل بألف وجه**، ترجمة حسن صقر، ط1، 2003، دار الكلمة للنشر والتوزيع سوريا دمشق، ص370-349-329.

[3] محسن مهدي، مرجع سبق ذكره، ص 7-30.

الذكاء العملي، ومن السلالة إلى الحيلة. إن هذا ما يجعل النصّ يتحوّل تدريجيًّا إلى مرآةٍ شعبية للحضارة لا إلى سجلّ نخبوي، بحيث نرى المجتمع في طبقاته الدنيا والعليا وهو يعيد كتابة نفسه بلسان الضحك والدهشة." **وهذه الطبقة من الحكايات تكونت أو تألفت على مدى قرون خمسة، من القرن الخامس إلى القرن العاشر الهجري، وتكونت من القصص العربية، ومن التقاليد الإسلامية، ومن السير اليهودية، ومن الأساطير الفرعونية... ولعل هذا يتضح بجلاء لمن يقرأ هذه الحكايات**".[1]

وعلى امتداد هذا التاريخ، تظل الليالي محتفظةً بصفةٍ تكوينية جوهرية: أنها ليست مخزنًا لحكايات متجاورة، بل آلةٌ لتوليد الحكاية. فكل حكايةٍ فيها قابلة لأن تُنجب حكايةً أخرى، وكل مشهدٍ قابل لأن يفتح بابًا جديدًا. ذلك أن النصّ لم يكن يُحرَّر في غرفةٍ معزولة، بل كان يُؤدّى في الفضاء الاجتماعي ثم يُدوَّن. وفي كل مرةٍ يُؤدّى فيها السرد، تُتاح له إمكانات إعادة الترتيب والزيادة، لأن الراوي الشعبي لا يلتزم نسخةً حرفية، بل يلتزم أثرًا ذهنيًا وبنيةً عامة، ثم يلوّنها بما يناسب جمهوره. ومن هنا نفهم كيف ظلّت الأسطورة تعمل في الليالي بوصفها طاقة رمزية: فالبنى العميقة–العبور، الاختبار، التحوّل، العودة، طلب الخلاص–تظل ثابتة، بينما تتغير الأقنعة والأسماء والطرائق. وهذا ما يؤكده إلياد حين يرى **أن الرمز الأسطوري يعيش بتبديل أشكاله لا بحفظ شكله الأول حيث لا يراجع فيه الرمز معناه الأصيل فحسب، لكنه ينفتح على آفاق من المعاني الجديدة لا تخون المعنى الأول**"[2].

إذن، التشكّل التّطوري للمتن لا ينتهي إلى نقطةٍ نهائية بقدر ما ينتهي إلى وعيٍ بأننا أمام نصٍّ يساكنه الزمن. إن الليالي بهذا المعنى نسيجُ عصور، وقدرةُ هذا النسيج على البقاء راجعة إلى قابليته للامتصاص وإعادة الصوغ. وحين نصل إلى الطبعات الحديثة، سنكتشف أن ما تراه بعض الدراسات إضافةً أو تشويهًا ليس إلا الوجه الطباعي لهذه الحركة القديمة. فالتاريخ التكويني الذي رسمناه هنا هو الذي سيجعلنا نفهم، في النقطة التالية، كيف جرى تثبيت هذا النموّ في صورة نصّ نهائي داخل المطبعة.

[1] يسري عبد الغني عبد الله، **ألف ليلة وليلة–عندما يمثل الأدب الشعبي ساحة مجتمعه–**، مجلة الموروث الشعبي الالكترونية، 2016، العدد 9، https://alantologia.com/blogs/18193/ تاريخ الإطلاع 2021/11/26

[2] أحمد زين الدين، **الديني والدنيوي قراءة في فكر مرسيا إلياد**، ط1، بيسان للنشر والتوزيع، حزيران، 2018، ص 44.

مسار المتن الحكائي:

يتأسّس هذا المحور على حقيقةٍ أولى مفادها "**أن كتاب ألف ليلة وليلة، لم يؤلف على نحو ما فهم من تأليف الكتب؛ بل هو مجموعة قصص تختلف عصورها وأصولها ومواطنها؛ لم تؤلف لتقرأ وتحفظ في خزائن الكتب؛ بل القصد من كتابتها كان تسلية العامة. فقد ظل القصاص قرونا يحمل نسخته من ألف ليلة وليلة، يحور فيها كيف شاء، ويحذف منها، ويضيف إليها ما يطيب له، إلى أن جاء الوقت الذي ظهرت فيه الطباعة، فصمت ووقف التصرف بها عند حد ما، ولولا الطباعة لاستمر التحوير والزيادة والحذف بهذا الكتاب، حسب الأهواء والأذواق**"[1]. ومن ثَمّ فالسؤال عن وصول المتن لا ينفصل عن سؤال الانتقال من نظام المخطوط إلى نظام الطباعة، إذ "يبدو أن التواصل شفهي والحكايات تُسمع لا تُقرأ، لكن هذا السرد الشفهي ليس إلا مرحلة تليها مرحلة أساسية هي تدوين الحكاية كتابة، إذ لا تكتمل مصادقتها النهائية إلا عندما تصل إلى الكتاب"[2].

لقد كان المتن قبل القرن التاسع عشر متشعّبًا في مخطوطاتٍ متفرّقة متفاوتة الحجوم والأعمار، تحمل آثار الطبقات التي أشير إليها سابقًا: نواةٌ أقدم، ثم امتدادات شامية ومصرية لاحقة. ولم تكن تلك المخطوطات تُقرأ بوصفها كتابًا نهائيًّا، بل بوصفها روايات تتعايش مع إمكان الزيادة والحذف وإعادة الترتيب. ومع دخول عصر الطباعة، وخصوصًا في المراكز التي امتلكت أدوات النشر في الهند ومصر، بدأ هذا التشعّب يميل إلى التجميع والتقنين. فالطباعة–كما تقرّر دراسات تاريخ النص–"**تسعى بطبيعتها إلى تثبيت المتن وتوحيد إحالته، لأنها تتعامل مع سوق قارئة تحتاج إلى نسخة واحدة قابلة للتداول الواسع**"[3].

تدلّ الشواهد البحثية العربية على أن أولى صيغ التثبيت الطباعي الكبرى تمثّلت في **طبعة كلكتا الأولى سنة 1814 ثم طبعة كلكتا الثانية في أربعينيات القرن نفسه**. وقد مثّلت هاتان الطبعتان محاولةً لجمع الليالي في نصّ واسع النسق، مستندٍ إلى مخطوطات متأخرة نسبيًّا، أي إلى المتن الذي كان قد عرف تضخمًا حكائيًّا واضحًا في البيئة الشامية والمصرية. لذا فالتثبيت الطباعي في كلكتا لم يكن عودةً إلى النواة

[1] ميخائيل عواد، **ألف ليلة وليلة مرآة الحضارة والمجتمع في العصر الإسلامي**، (دط)، مديرية الفنون والثقافة الشعبيةبوزارة الأرشاد، 1962، ص7

[2] محسن مهدي مرجع سبق ذكره، ص28

[3] ينظر: عبد الفتاح كيليطو، **العين والإبرة دراسة في ألف ليلة وليلة**، ترجمة: محمد النحال، مراجعة: محمد برادة، الفنك للترجمة العربية، الدار البيضاء، 1996، ص.19

القديمة بقدر ما كان تتويجًا لصيغة الامتداد الشعبي بوصفها أفقًا صالحًا للنشر **"إلا أنه قد نالت طبعة كلكتا الثانية شهرة واسعة عند عموم الباحثين والمترجمين، نظرًا لاحتوائها على العدد الأكبر من الحكايات، بل إنه قد تم استنساخها في أكثر من مكان وزمان"**[1].

ثم جاءت **طبعة بولاق (1835)** لتؤدي دورًا تأسيسيًّا في الوعي العربي الحديث؛ إذ تحوّلت– بحكم انتشارها وإعادة طبعها واعتمادها في الدراسات الأولى–إلى ما يشبه المدونة القياسية التي رجعت إليها جلّ الطبعات العربية اللاحقة." **فهذه الطبعة هي أول طبعة لكتاب ألف ليلة وليلة في العالم العربي، والوحيدة التي اعتمدت على نسخة خطية، ومن المعلوم أن المكتبات الموجودة في مصر ما زالت تحتفظ بنسختين كاملتين من ألف ليلة وليلة، وهاتان النسختان تتفقان فيما بينهما إلى حد ما وتختلفان في بعض المواضع والعبارات عن النسخ الأخرى المتحدرة من الفرع المصري"**[2]. وفي هذا الموضع بالذات تُولد فكرة الشكل النهائي: فنحن لا نقرأ نهائيةً تاريخيةً أُغلقت قديمًا، بل نقرأ نهائيةً صنعها الاختيار الطباعي في القرن التاسع عشر، حين نُقلت الليالي من فضاء تداول المخطوط إلى فضاء تداول الكتاب المطبوع.

وتزداد صورة الوصول وضوحًا حين نلاحظ أن المطبعة لم تُثبت المتن في حجمه فقط، بل ثبّتته في تصوّر داخلي جديد للبنية. فالسرد الإطاري الذي كان يسمح بتوالد الحكاية بلا حدّ، صار يُدار وفق ترتيب محدد للّيالِي، وتخضع الحكايات لقانون الكتاب المتسلسل الذي يفترض بدايةً ومسارًا وخاتمة. وبذلك تحوّل ما كان مدوّنة حيّة إلى كتاب يقرأه المتلقي بوصفه أثرًا متكاملًا في رحلة "ابحار بين الأديان والأراضي والأمم. وهي تضم القيود الأخلاقية والمحرمات، وأيضا الانحلال ومظاهر العبقرية الإنسانية.[3].

على أن النقد الحديث لم يقف عند هذه النهائية الطباعية بوصفها مسلّمة، بل سعى إلى تفكيكها تاريخيًّا. وهنا يبرز مشروع محسن مهدي بوصفه محطةً مفصلية في مسار وصول الليالي إلى قارئ الدراسات الأكاديمية. لقد قام محسن مهدي بـ"**إعادة بناء أقرب صورة ممكنة للأصول العربية الأولى اعتمادًا على مقابلة المخطوطات الأقدم والتمييز بين نواة المتن وامتداداته، فأخرج نصًّا نقديًّا يقلّ حجمُه عن متون**

[1] حركة النشر والتأليف حول ألف ليلة وليلة، ص434 (تاريخ الاطلاع 2023/02/18) https://hal.science/hal-03855166v1

[2] مرجع نفسه، ص434.

[3] محسن جاسم الموسوي، **المرجعية الإسلامية لألف ليلة وليلة: المكونات السردية والعلماتية والدينية والاجتماعية والسياسية لفضاء السرد**، ترجمة: حبيبة حسن، ط1، دار كلمة للنشر والتوزيع، 2023، ص43،

بولاق وكلكتا، لكنه يكشف بصورة علمية أين كانت حدود النواة، وأين تبدأ زيادات العصور المتأخرة"[1] وقيمة هذا العمل – كما تؤكد الدراسات العربية عنه – أنه لم يُلغِ الامتداد المتأخر، بل أعاده إلى موقعه التاريخي الطبيعي: امتدادٌ جزء من حياة النص، لكنه ليس هو النواة الأولى.

يترتب على هذا كله أن وصول الليالي إلينا قد مرّ بثلاث عتبات متداخلة:

- عتبة المخطوط المتعدد التي حفظت التراكم ومرونة السرد.
- عتبة الطباعة المؤسسة (كلكتا ثم بولاق) التي ثبّتت صيغة الامتداد في شكل كتاب قياسي.
- عتبة التحقيق النقدي الحديث (مهدي) التي أعادت ترتيب العلاقة بين النواة والزيادات، لا استبعادًا للتاريخ بل كشفًا له.

ما دام المتن متعدد الطبقات والنسخ، فإن اختيار طبعةٍ أساس لا يُقصد به ادّعاء أنها الأمثل تاريخيًا، بل يُقصد به ضبطٌ داخليّ للبحث. فالباحث يحتاج إلى متنٍ يتعامل معه باعتباره نقطة ارتكاز كي يستطيع أن يتتبع الظواهر السردية والتناصية بانتظام. وقد دلت التجارب الأكاديمية على أن غياب هذه النقطة يجعل الدراسة تتخذ شكلاً انطباعيًا أو متقطعًا، بينما المطلوب هنا هو متابعة البنية بحسٍّ نسقي.

وقد اعتمدتُ **طبعة أطفالنا** (2015) متنًا مرجعيًّا للإحالة والتحليل، لثبات تقسيمها، ووضوح ترقيمها، وإتاحتها الواسعة باعتبارها نسخة ورقية متاحة للتصفح العيني.

خصائص البناء السردي:

تُقدِّم ألف ليلة وليلة حالةً نصّيّةً نادرة في التراث العربي، لأن سؤالَ من كتبها؟ ظلّ معطّلًا تاريخيًّا أمام سؤالٍ أسبق: كيف حُكيت؟ وكيف عاشت؟ فالمؤلِّف هنا لا يظهر بوصفه ذاتًا فرديةً تُمسِك بخيوط المعنى وتقفلها، بل يذوب في نسيج التداول الذي صنع المدوّنة وواصل تجديدها."**معبرة في الغالب عن الحياة الحضرية في الإسلام في العصر الوسيط؛ أي أواخر العصر الأموي (661–750)، والصعود العباسي حتى سقوط بغداد (750–1258)، وأيضًا حكم المماليك (1250–1517)، أي من منتصف القرن الثالث عشر تقريبًا حتى نهاية القرن الرابع عشر.**"[2] ومن ثمّ فإن مجهوليّة الصاحب ليست وصفًا ببليوغرافيًا يضاف إلى بطاقة الكتاب، وإنما هي خاصيّة تكوينيّة تنتقل آثارها إلى البنية السردية

[1] أنظر: مهدي محسن، مرجع سبق ذكره، ص ص 15-20.

[2] محسن جاسم الموسوي، مرجع سبق ذكره، ص5.

نفسها، ذلك أن النصّ الذي لا يحرسه اسمٌ فرديّ يتّسع بطبيعته للذاكرة الجمعية، ويُصبح قابلًا لأن يستضيف موادَّ حكائيةً متعددة المنابع، ثم يعيد تشكيلها في صورةٍ متماسكة داخل أفقه الشعبي. "**فبعد أن نقلت إلى لغات الغرب أثارت شغفا في نفوس الغربيين بجمع الأدب الشعبي ودراسته.**"[1].

ويترتب على هذا الوضع التكويني أن المدونة تتحرّر من سلطة النية المؤلفية التي تُغلق مسالك الدلالة في النصوص ذات الأسماء الواضحة. فحين يتوارى المؤلف، يطفو سياق الثقافة بوصفه المصدر الأعمق للمعنى، وتغدو الحكاية مساحةً لاختبار تفاعلات المجتمع مع مخزونه الرمزي والسردي. لذلك لاحظ عبد الله إبراهيم، في حديثه عن الموروث الحكائي العربي، أنه "**ليس من شأننا التوفيق بين رأيين مختلفين في أصل واحدة من أهم ذخائر الخرافات، إنما من شأننا أن نقف على طرائق تداول الأفكار والحكايات في القرن الرابع. إن الحديث عن ثقافة تنتمي إلى عرق محدد آنذاك يعد أمراً لا معنى له، فقد مرت أربعة قرون أو قرابة ذلك، عمل التفاعل الثقافي بين الحضارات القديمة على تذويب ملامحها القومية، وإعادة بنائها في ضوء الرؤية العربية الإسلامية.**"[2]. وهذا المنطق الاستيعابي هو ما يمنح الليالي قابليتها العالية للتعالق النصّي، لأنها لا تملك حدًّا أبويًّا يمنع دخول الحكاية الوافدة أو الصورة الموروثة،"فما كان موجودا هوالعمل الثقافي والعلمي ضمن إطار الرؤية الدينية التي صاغت وعي المجتمع، وحددت نسق البنية الثقافية فيه، مما استدعى أن تكتسي النتاجات الثقافية طابع عصرها، وكان النتاج الفكري بجميع مستوياته، وأنواعه يجري تداوله وانتاجه بتوجيه من البنية الثقافية التي أرست دعائمها قبل ذلك بنحو أربعة قرون."[3] ولا تملك معيارًا فرديًا يُقصي ما لا يوافق ذائقة المؤلف، بل تملك فقط معيار النجاعة الحكائية في سوق الحكي.

ومن جهةٍ أخرى، فإن مجهوليّة الصاحب تتواشج مع بنية الليالي الإطارية والتوالدية لتنتج ما يمكن تسميته نصًّا بلا سقف. فالإطار يستقبل القصص كما تستقبل المدينةُ غرباءها، ثم يمنحهم شرعية الإقامة داخل نظامه، والتوالد يسمح للحكاية أن تُجيب على الحكاية لا بصمتٍ بل بحكاية أخرى. وفي هذه البيئة النصيّة المتحررة من توقيع فردي، تصبح الذاكرة الثقافية هي المؤلف الضمني الذي يوزّع مواده عبر شخصياتٍ ومقاطعَ وأزمنةٍ متقاطعة. وقد " **قال فولتير: إنه لم يزاول فن القصص إلا بعد أن قرأ ألف**

[1] ميخائيل عواد، مرجع سبق ذكره، ص27.

[2] عبد الله إبراهيم، **السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، ط1، دار الأمان، الرباط، 1992، ص87.

[3] المرجع نفسه ص87-ص88.

ليلة وليلة أربع عشرة مرة. كما أن أحد مشاهير القصصيين الفرنسيين تمنى أن يمحو الله من ذاكرته ألف ليلة وليلة، حتى يعيد قراءته فيستعيد لذته"[1].

ثم إنّ غياب المؤلف لا يعني غياب النظام، بل يعني انتقال النظام من وحدة صوت إلى وحدة اشتغال. فالمتن – على كثرة طرقه – يحافظ على قوانين داخلية تقرّها الثقافة الشعبية، قانون العبرة، قانون الحيلة، قانون تقليب المقادير، وقانون العدالة المؤجّلة. وبذلك لا يعود التساؤل عن المؤلف شرطًا لفهم وحدة النص، لأن الوحدة ليست وحدةَ توقيع، وإنما وحدةُ سردٍ تداولي يراه المجتمع ويعيد إنتاجه. ومن هنا يلتقي هذا النصّ مع التصورات الحديثة للتناص من حيث الجوهر، إذ إنّ التناص لا يبحث عن مالك للمعنى، بل عن حركة المعنى في علاقات النصوص، وهو ما يتجلى بصورة مركزية في المدوّنات مجهولة الصياغة، حيث تكون العلاقات النصية جزءًا من طبيعة التكوين لا خيارًا جماليًا واعيًا.

لهذا كلّه، يصحّ القول إن ألف ليلة وليلة نصٌّ صالح–بل نموذجيّ–لدراسة التناص، لأن مجهولية الصاحب تُخرجه من قيد المؤلف/المصدر، وتردّه إلى أفق الثقافة/الشبكة. فالمتن لا يقف عند حدّ ما ابتكرته يدٌ واحدة، بل يتجاوز ذلك إلى ما أودعته العصور، والبيئات، واللغات، والأساطير، والجماعات من موادّ حكائية ظلّت تتبادل الحياة داخل الليلة. والباحث، إذ يتخذ التناص أداةً لاحقة، لا يفرض على النصّ ما ليس فيه، وإنما يُصغي إلى قانونٍ داخليّ حاكمٍ في بنية المدوّنة: قانونِ التعالق بوصفه شرط الوجود.

تقوم خلاصة المدخل منهجيًّا على **تحديد ألف ليلة وليلة بوصفها مدوّنةً تداوليةً** لا كتابًا مؤلَّفًا ذا أصلٍ واحد؛ ومن ثمّ فقراءتها لا تنبني على البحث عن نصٍّ نهائيٍّ مغلق، بل على تتبّع مسار التشكّل الذي راكم طبقاتٍ حكائية عبر العصور، من نواةٍ شرقية مبكرة إلى تعريبٍ عباسيٍّ ثم امتداداتٍ شامية ومصرية. ويترتب على هذا المنظور أن الشكل النهائي الذي بين أيدينا هو نهائيةٌ طباعيةٌ نسبية رسّختها مطابع القرن التاسع عشر (كلكتا/بولاق) بوصفها صيغًا معيارية للتداول، لا بوصفها خاتمة تاريخ المتن، وهو ما كشفت عنه التحقيقات النقدية الحديثة التي فرّقت بين طبقة النواة وطبقات الامتداد. ومن هنا تُحدَّد مشكلة الطبعات باعتبارها اختلافًا بنيويًّا يقوم على الإضافة والتهذيب والتلفيق، لا مجرد فروقٍ شكلية؛ لذلك اختيرت طبعة ورقية متنًا مرجعيًّا للعمل توحيدًا للإحالة داخل البحث، مع إبقاء المقابلة مفتوحة عند مواضع الاختلاف الدلالي المؤثِّر.

[1] ميخائيل عواد، مرجع سبق ذكره، ص26.

أما من جهة أدوات القراءة، فيرسّخ المدخل أن بنية الليالي–بانفتاحها، وإطارها الاستيعابي، وتوالد حكاياتها، وهجنتها الأجناسية، ورمزيتها العجائبية، ونمذجتها الحكائية–تجعلها نصًّا يتحرّك في فضاء التعالق، وأن مجهوليّة الصاحب تُحوِّل الثقافة والذاكرة الجمعية إلى مؤلفٍ ضمنيّ يفسّر كثافة التداخل السردي داخل المتن. وعليه يتأسس المنهج على الجمع بين المنظور التاريخي التكويني (لتعيين الطبقات ومسار الوصول) والمنظور السردي البنيوي (لاستخراج آليات الاشتغال الداخلية)، مع ضبط العيّنة التحليلية والحدود النصية وفق المتن المعتمد، بحيث لا تُقرأ الليالي كأثرٍ ثابت، بل كجهازٍ سرديّ حيٍّ تُفهم دلالته في ضوء تاريخ تشكّله وطرائق بنائه.

وعلى هذا الأساس ينبغي قراءة ألف ليلة وليلة في سياقها الحضاري الإسلامي العربي بشكل خاص، وفي سياقها الشرقي بشكل عام، قراءة تبتعد عن النشاط الاستشراقي كونه ليس فعلا بريئا"**فهو ليس فعل أفراد دفعهم حب المعرفة لجعل الشرق موضوعا غربيا، نما هو ضرب من الممارسة الفكرية التي اقتضتها حاجة العقل الغربي، لأن يشمل بكليته المعطيات الثقافية للآخر وإعادة إنتاجها، بما يجعلها تندرج ضمن سياقات المركز**"[1].

[1] عبد الله إبراهيم، **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2010، ص175.

الفصل الأول: أركولوجيا النص: حفر في المفاهيم والآليات الإجرائي

- المبحث الأول: مفهوم التناص لغة واصطلاحا
- المبحث الثاني: مظاهر التناص
- المبحث الثالث: مصادرالتناص

المبحث الأول: مفهوم التناص لغة واصطلاحا

سطع نجم التناص في سماء النظرية النقدية المعاصرة، وأضحى من أكثر المفاهيم الإجرائية حضورا في القراءات المعاصرة للنصوص. إذ أنه أصبح جسرا بين النصوص واستراتيجيات القراءة، لأنّه نقل القراءة من التعامل مع النصّ بوصفه بنيةً مغلقة مكتفية بذاتها إلى النظر إليه باعتباره شبكة علائقيّة تتشابك خيوطها ويتغذّى من ذاكرةٍ لغويّة وثقافيّة تتعالق فيها الأقوال والأنواع والخطابات. فمن خلال التناصّ غدت النصوص لا تقرأ في ضوء بناها السطحية، إنما تغوض القراءة في البنية العميقة في ضوء ما تستدعيه وما تحوّله وما تعارضه. وبذلك يغدو المفهوم تحولا إجرائيا حاسما يكشف عن طبقات المعنى المضمرة المبطنة، مفجرا الطاقات الرمزية التي تكتنزها الكتابة وهي تؤسّس اختلافها داخل التشابك.

إن نظرية التناص بالغة الأهمية كونها توفّر للدرس النقدي إمكاناتٍ واسعة لفهم حركة الأدب داخل الثقافة؛ إذ يمكن اقتفاء سلالات الصور والموضوعات والأشكال، ورصد انتقالها عبر الزمن والأنواع واللغات، كما يسمح بتفسير كيفية إعادة إنتاج التراث في النصّ من غير الوقوع في ثنائية الاتباع والقطيعة. لذلك لم يعد التناصّ مجرد مفهومٍ وصفيّ للتواشج بين نصوص، بل أضحى نظرية تعيد صياغة مفهوم الإبداع نفسه، ويكشف أنّ المعنى صيرورة دلالية وليدة تفاعلٍ دائم بين نصٍّ حاضر ونصوصٍ كامنة تحضر فيه بالاستدعاء أو الانزياح أو إعادة الصياغة.

وانطلاقًا من هذا الأفق العام، يتّجه الفصل النظري إلى عرض نظرية التناصّ في بنيتها الجماليّة والإجرائيّة، عبر رصد مفاهيمها الأساسية وتحديد مصطلحاتها المركزية وتمييزها مما يجاورها من ظواهر قريبة. فالمقصود هو تثبيت المجال الدلالي للتناصّ، وبيان أنماطه وطرائق حضوره ووظائفه في إنتاج المعنى، بما يجعل النظرية إطارًا واضحًا لفهم النصوص في علاقتها بذاكرتها وبشبكة الخطابات التي تشكّلها وتعيد تشكيلها.

المطلب الأول: ماهية التناص

أولا: التناص لغة:

إن مفهومُ التناصّ، منذ الوهلة الأولى، يظهر فكرةَ العلاقة التي تنشأ بين النصوص حين تتشاكل في الذاكرة أو في الكتابة. فالنصّ لا يظهر في الثقافة بوصفه صوتًا منفردًا تمامًا، بل يظلّ مشدودًا إلى أقوالٍ سابقة أو معاصرة تلوح في عباراته وصوره وبنائه، فتتداخل الطبقات وتتساند الدلالات. ومن هذا المنطلق

يصبح التناصّ تسميةً لحالةِ التفاعل بين الخطابات داخل فضاءٍ لغويّ واحد، حيث تولد المعاني من التقاطع والتجاور لا من الانغلاق والتنافر.

إنَّ مصطلح **التناص** يرتدُّ في جذوره الاشتقاقية إلى المادة اللغوية الثلاثية **(ن ص ص)**، وهي مادة ثرية بدلالات الرفع، والظهور، والاستقصاء، والاتصال. وبالعودة إلى المدونة المعجمية العربية، نجد أن النص يدور حول معانٍ مركزية تؤسس للمفهوم النقدي الحديث:

- **الرفع والظهور**؛ فقد جاء في لسان العرب: «نَصَّ الحديثَ يَنُصُّه نَصّاً: رَفَعَه... وكُلُّ ما أُظْهِرَ فقد نُصَّ"[1]. وهذا المعنى يلتقي مع الدلالة النقدية في كون التناص إظهاراً للنص الغائب.
- **الاستقصاء وبلوغ الغاية**؛ إذ يشير ابن فارس في معجم مقاييس اللغة إلى أن: "نص كل شيء: منتهاه ونصصت الرجل استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج ما عنده وهو القياس لأنك لا تبتغي بلوغ النهاية"[2]. وهذا البعد يتقاطع مع فعل القراءة التي تستنطق النص لاستخراج مضمراته وأصداء النصوص السابقة فيه.
- **الحركة والسرعة في السير**؛ حيث "يُقال: نَصَّ الدابَّة، أي استحثها لتسير بأقصى جهدها، إذ يشير ابن فارس في مقاييس اللغة إلى أن: "النون والصاد أصلٌ صحيح يدلُّ على رفعٍ وارتفاعٍ وانتهاءٍ في الشيء"[3].

بيد أن المعنى الأشد ارتباطاً بالمفهوم الاصطلاحي هو الدال على الازدحام والتداخل؛ فصيغة (التناص) على وزن (تفاعل) تفيد المشاركة والامتزاج، وقد ورد عند العرب قولهم: "تَنَاصَّ القومُ: إذا ازدحموا"[4]، ويُقال: "تَنَاصَّتِ الإبلُ إذا انضم بعضها إلى بعض وازدحمت".[5]ومن هذا المعنى اللغوي، يتضح أن التناص هو عملية ازدحام النصوص وتراكمها بعضها فوق بعض، لتشكل نسيجاً متداخلاً من الأصوات والدلالات.

---

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور ، (د.ت)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، المجلد السابع، مادة (ن ص ص)، ص 98.

[2] أبو الحسين أحمد ابن فارس ابن زكرياء ، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط1، مج 5، دار الجيل، بيروت، 1991، ص 353.

[3] أبو الحسين أحمد ابن فارس ابن زكرياء ، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، (ط د)، دار الفكر، بيروت، 1979، المجلد الخامس، ص435.

[4] أبو الفضل، **لسان العرب**، مصدر سبق ذكره، ص 99.

[5] الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، ط8، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2005، ص 605.

ثانيا: التناص اصطلاحا:

يُشير مصطلح التناص في الدراسات النقدية الحديثة إلى تلك العلاقة الجدلية التي تربط النص الأدبي بنصوص أخرى سابقة عليه أو معاصرة له؛ فالنص لا يولد من فراغ، ولا ينشأ في عزلة تامة، بل هو نتاج تفاعل مستمر مع الذاكرة الثقافية والأدبية. ووفقاً لهذا المنظور، "**يُعرّف التناص بأنه عملية استدعاء واعية أو غير واعية لنصوص غائبة، ودمجها في نسيج النص الحاضر، بحيث تفقد تلك النصوص هويتها الأصلية وتذوب لتشكل دلالة جديدة في السياق الجديد**".[1]

ويقوم هذا المفهوم على فكرة جوهرية مفادها أن أي عمل أدبي هو عبارة عن لوحة فسيفسائية تتشكل من قطع واقتباسات متعددة المصادر، حيث تتقاطع فيه أصوات مختلفة، وتتلاقى فيه سياقات ثقافية وتاريخية متنوعة. فالتناص، بهذا المعنى، "**هو قدر الكتابة الأدبية، إذ لا يمكن لكاتب أن يكتب خارج لغته وثقافته التي هي بالضرورة مُشبعة بكتابات الآخرين وأفكارهم**".[2]

كما يتجاوز التناص مجرد التأثر السطحي أو الاقتباس المباشر، ليصبح آلية تحويلية، **فالنص يقوم كرابطة ثقافية ينبثق من كلّ النّصوص ويتضمّن مالا يُحصى من النّصوص**[3]" فالنص اللّاحق لا يكتفي باستقبال النّص السّابق، بل يعمل على هدمه وإعادة بنائه، أو معارضته، أو السخرية منه، أو تأكيده، مما يجعل العلاقة بين النصوص علاقة حوارية ممتدة عبر الزمن، تضمن للأدب استمراريته وتجدده الدائم.

المطلب الثاني: جذور التناص في النقد العربي القديم

إنّ مقاربة التناصّ لا تكتملُ إذا ظلّت حبيسةَ تعريفٍ حديثٍ يكتفي بتتبّع المصطلح في سياقه الغربي، لأنّ المفهوم ـ في جوهره يتعلّق بطبيعة النصّ وهو يدخل في علاقاتٍ متشابكة مع نصوصٍ أخرى، وهي علاقاتٌ عرفتها الثقافات منذ بدايات تشكّل الكتابة الأدبية. لذلك يغدو من الضروري، قبل الانتقال إلى رصد الجذور في النقد العربي القديم، التنبّه إلى أنّ التناصّ ليس **مجرّد تسمية طارئة**، بل هو توصيفٌ لظاهرةٍ نصيّةٍ أقدم من المصطلحات التي وُضعت لها في الأزمنة المختلفة.

---

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص 276.

[2] صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، مرجع سبق ذكره، ص205.

[3] عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، من البنيوية إلى التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص 59.

ومن هذا المنطلق، يقتضي النظرُ إلى التناصّ بوصفه مجالًا تتقاطع فيه طبقتان: **طبقةٌ نظريةٌ حديثة** صاغت المفهوم في جهازٍ اصطلاحيّ متماسك، **وطبقةٌ تطبيقيةٌ تراثية** مارست الظاهرة بأسماءٍ أخرى وضمن تصوّراتٍ مغايرة. فالمسألة لا تتعلّق بإثبات سبقٍ تاريخيّ بقدر ما تتعلّق بفهم كيف قرأ النقد القديم علاقات النصوص، وكيف تمثّل حضور السابق في اللاحق، وما الحدود التي وضعها بين الاستفادة والإعادة والانتحال، وما المنازل التي منحها للتشابه والاختلاف؟

فالانتقال إلى النقد العربي القديم يغدو انتقالًا إلى حقلٍ غنيّ بالتجارب البلاغية والتقويمية التي تناولت تفاعل النصوص، وإن لم تُسمّه بتسميته الحديثة. فهناك سيتّضح كيف اشتغل التراث على مفاهيمٍ قريبة من التناصّ، وكيف تمازج فيها الهمّ الجماليّ بالهمّ الأخلاقيّ، تمهيدًا لبيان الصلة بين تلك الجذور وبين المفهوم المعاصر.

وإذا كان التناص كمصطلح نقدي هو وليد الحداثة الغربية، فإن مفهومه وآلياته كانا حاضرين بقوة في الوعي النقدي العربي القديم، وإن اختلفت التسميات. فقد أدرك النقاد العرب مبكراً أن الشاعر لا يبدع من عدم، وأن النصوص تتوالد بعضها من بعض، فصكوا مصطلحات دقيقة لوصف هذا التداخل، مثل: (السرقات، الأخذ، الاقتباس، التضمين، المعارضة، الحل، والعقد). وفيما يلي استعراض لأبرز النقاد الذين أسسوا لهذا المفهوم:

أولا: الجاحظ: شيوع المعاني (المعاني مطروحة في الطريق)

إنّ **الجاحظ (ت 255هـ)** من النقاد الأوائل من أشاروا إلى شيوع النصوص على مستوى المعنى. ففي نظريته الشهيرة، يرى أن المعاني ليست حكراً على أحد، بل هي ملكية عامة مشتركة بين جميع المتكلمين. يقول في عبارته المؤسّسة: "**فإنما الشعر صناعةٌ، وضربٌ من النسج، وجنسٌ من التصوير ... والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك.**"[1]

يؤصل الجاحظ في هذه اللّفتة لفكرة أن التّناص في المعاني أمر حتمي وطبيعي، وأن التميز لا يكون في اختراع معنى جديد كلياً، بل في كيفية صياغة هذا المعنى المشترك، وهو ما يقترب من مفهوم التناص الذي لا يرى ضيراً في تكرار الثيمات لأن العبرة بالبناء الجديد. كما يعضد الجاحظ هذا التصور بقوله:

[1] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998، ج1، ص 144.

"وَلَا يُعْلَمُ فِي الْأَرْضِ شَاعِرٌ تَقَدَّمَ فِي تَشْبِيهٍ مُصِيبٍ تَامٍّ، وَفِي مَعْنًى غَرِيبٍ عَجِيبٍ، أَوْ فِي مَعْنًى شَرِيفٍ كَرِيمٍ، أَوْ فِي بَدِيعٍ مُخْتَرَعٍ، إِلَّا وَكُلُّ مَنْ جَاءَ مِنَ الشُّعَرَاءِ مِنْ بَعْدِهِ أَوْ مَعَهُ، إِنْ هُوَ لَمْ يُفْسِدْ عَلَى لَفْظِهِ فَيَسْرَقَ بَعْضَهُ وَيَدَّعِيَهُ بِأَسْرِهِ، فَإِنَّهُ لَا بُدَّ أَنْ يَسْتَعِينَ بِالْمَعْنَى، وَيَجْعَلَ نَفْسَهُ شَرِيكًا فِيهِ."[1] وهو يؤكد أن المعاني ليست حكرا على مبدع بعينه، بل هي مجال مشترك يتداولها الشعراء ويستفيد بعضهم من بعض، ومن ثمّ فإن الإبداع لا يقوم على القطيعة مع السابق، بل على التفاعل معه وإعادة صياغته، وهو ما ينسجم مع التصور الحديث للتّناص بوصفه حضورا للنصوص السابقة داخل النص اللاحق في صورة جديدة تبرز خصوصية المبدع .

ثانيا: بن قتيبة: شرعية الأخذ (الاحتذاء)

لم يحاكم **ابن قتيبة (ت 276هـ)** تداخل النصوص بمنطق الجريمة أو السرقة المذمومة دائماً، إنّما نظر إليها كجزء من طبيعة الإبداع، بشرط الإحسان. فهو يقسّم الشعراء إلى من يبتدع، ومن يتبع سُنن السابقين. وهو يرى أن الأخذ من السّابقين إذا رافقه تجويد أو إضافة يُعد إبداعاً مشروعاً. وفي كتابه "الشعر والشعراء"، ناقش قضية الاحتذاء (أي أن يحذو الشاعر حذو غيره) بوصفها نوعاً من التناص الواعي الذي يحفظ تقاليد الفن الأدبي **"وَكَانَ النَّاسُ يَسْتَجِيدُونَ لِلْأَعْشَى قَوْلَهُ:**

وَكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلَى لَذَّةٍ ... وَأُخْرَى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا

حَتَّى قَالَ أَبُو نُوَاسٍ:

دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَاءُ ... وَدَاوِنِي بِالَّتِي كَانَتْ هِيَ الدَّاءُ

فَسَلَخَهُ وَزَادَ فِيهِ مَعْنًى آخَرَ، اجْتَمَعَ لَهُ بِهِ الْحُسْنُ فِي صَدْرِهِ وَعَجُزِهِ، فَلِلْأَعْشَى فَضْلُ السَّبْقِ إِلَيْهِ، وَلِأَبِي نُوَاسٍ فَضْلُ الزِّيَادَةِ فِيهِ."[2]

ابن قتيبة من أبرز النقاد الذين قعّدوا لمفهوم التناص بمعناه الإجرائي، من خلال شرعنته لعملية **الاحتذاء** الفني وتحويلها من تهمة سرقة إلى ضرورة إبداعية؛ إذ انطلق في كتابه الشعر والشعراء من مبدأ حتمية الاستمداد من الموروث، معتبراً أن المتقدمين قد حازوا أصول المعاني وبكارتها، ولم يتركوا للمتأخرين

[1] أبي عثمان عمرو بن لحر الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ج3، ط2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1965، ص211.

[2] أبو محمد عبد الله بن مسلم، بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ج1، ص 73.

إلا إعادة التشكيل والصياغة، وهو ما يتقاطع مع جوهر التناص الذي يرى النص لوحة من الفسيفساء تُبنى من نصوص سابقة وقد أصل ابن قتيبة لهذا المفهوم عبر ثنائية اللفظ والمعنى، مؤكداً أن التفوق لا يكمن في ابتكار معنى بكر (وهو أمر عزيز المنال)، بل في القدرة على إخراج المعنى المشاع في قالب لفظي شريف وسبك محكم يمنحه هويته الجديدة، بقوله: " **وَلَا أَحْسَبُ أَحَدًا مِنْ أَهْلِ التَّمْيِيزِ وَالنَّظَرِ، نَظَرَ بِعَيْنِ الْعَدْلِ وَتَرَكَ طَرِيقَ التَّقْلِيدِ، يَسْتَطِيعُ أَنْ يُقَدِّمَ أَحَدًا مِنَ الْمُتَقَدِّمِينَ الْمُكْثِرِينَ عَلَى أَحَدٍ إِلَّا بِأَنْ يَرَى الْجَيِّدَ مِنْ شِعْرِهِ أَكْثَرَ مِنَ الْجَيِّدِ فِي شِعْرِ غَيْرِهِ** "[1] إلى مادة خام تخضع لعملية توليد مستمرة، جاعلاً من الالتزام بمذاهب المتقدمين في بناء القصيدة إطاراً مرجعياً يمنح النص مشروعيته الجمالية والتناصية.

ثالثا: عبد القاهر الجرجاني: (المعاني المشتركة والخاصة)

خطا عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) خطوة أعمق في تحليل التناص من خلال التمييز بين نوعين من المعاني:

- **المعاني العقلية**: وهي المشتركة بين الناس (مثل تشبيه الشجاعة بالأسد)، وهذه لا يُعد أخذها سرقة (تناص عام).
- **المعاني التخييلية**: وهي التي تحمل بصمة صاحبها الخاصة.

ويرى الجرجاني أن التّناص الحقيقي والمشروع هو أن يأخذ اللاحق المعنى من السابق فينقله من صورة إلى صورة، أو يضيف إليه تعليلاً جديداً، فيقول: "**لَوْ كَانَ الْمَعْنَى يَكُونُ مُعَادًا عَلَى صُورَتِهِ وَهَيْئَتِهِ، وَكَانَ الْأَخْذُ لَهُ مِنْ صَاحِبِهِ لَا يَصْنَعُ شَيْئًا غَيْرَ أَنْ يُبْدِلَ لَفْظًا مَكَانَ لَفْظٍ؛ لَكَانَ الْإِخْفَاءُ فِيهِ مُحَالًا؛ لِأَنَّ اللَّفْظَ لَا يُخْفِي مَعْنًى، وَإِنَّمَا يُخْفِيهِ إِخْرَاجُهُ فِي صُورَةٍ جَدِيدَةٍ غَيْرِ الَّتِي كَانَ عَلَيْهَا.**"[2] هذا التشبيه (البناء على الأساس) هو جوهر التناص: نصٌ يقوم على أكتاف نصٍ آخر.

ويُعمق الجرجاني هذا المفهوم بربطه بنظرية "النظم"؛ إذ يرى أن المعنى الواحد قد ينتقل من شاعر إلى آخر، لكن التفاضل يقع في الكيفية التي يتم بها **توليد** صور جديدة من المعنى القديم عبر التغيير في صياغة العلاقات النحوية والدلالية. وهو يعطي للنص خصوصيته ليس مجرد نقل للمحتوى، "**فَاعْلَمْ أَنَّ سَبِيلَ الْمَعَانِي سَبِيلُ أَشْكَالِ الْحُلِيِّ، كَالْخَاتَمِ وَالشَّنْفِ وَالسِّوَارِ؛ فَكَمَا أَنَّ مِنْ شَأْنِ هَذِهِ الْأَشْكَالِ أَنْ**

[1] أبو محمد عبد الله بن مسلم، بن قتيبة، **أدب الكاتب**، تحقيق: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت، 1986، ص 15-16.

[2] جمال مباركي، **التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر**، ط1، إصدارات رابطة الإبداع الثّقافية، الجزائر، 2003، ص69.

يَكُونَ الْوَاحِدُ مِنْهَا غُفْلًا سَاذَجًا، لَمْ يَعْمَلْ صَانِعُهُ فِيهِ شَيْئًا أَكْثَرَ مِنْ أَنْ أَفْرَغَ عَلَيْهِ اسْمَ الْخَاتَمِ إِنْ كَانَ خَاتَمًا، وَالشَّنْفَ إِنْ كَانَ شَنْفًا، وَأَنْ يَكُونَ مَصْنُوعًا بَدِيعًا قَدْ أَغْرَبَ صَاحِبُهُ فِيهِ؛ كَذَلِكَ سَبِيلُ الْمَعَانِي، أَنْ تَرَى الْوَاحِدَ مِنْهَا غُفْلًا سَاذَجًا عَامِّيًّا مَوْجُودًا فِي كَلَامِ النَّاسِ كُلِّهِمْ، ثُمَّ تَرَاهُ نَفْسَهُ وَقَدْ عَمَدَ إِلَيْهِ الْبَصِيرُ بِشَأْنِ الْبَلَاغَةِ وَإِحْدَاثِ الصُّوَرِ فِي الْمَعَانِي، فَيَصْنَعُ فِيهِ مَا يَصْنَعُ الصَّنعُ الْحَاذِقُ؛ حَتَّى يُغْرِبَ فِي الصَّنْعَةِ، وَيَدِقَّ فِي الْعَمَلِ، وَيُبْدِعَ الصِّيَاغَةَ."[1] هي عملية توليد مستمرة يكتسب فيها المعنى المأخوذ مشروعية جديدة إذا استطاع الأديب اللاحق أن يضفي عليه لطيفةً أو زيادةً في البيان لم يسبق إليها الأول؛ وبذلك ينتقل المعنى من كونه مادةً مشاعة لا صورةٍ مخترعة. ويؤكد الجرجاني أن الاستمداد من نصوص الآخرين هو ممارسة تتطلب حذقاً في التأليف، لأن حقيقة الإبداع تكمن في القدرة على جعل المعنى المسبوق يبدو وكأنه نتاج اللحظة الراهنة بفضل إحكام النظم وحسن التصرف في وجوه البيان.

رابعا: ابن رشيق القيرواني: تصنيف آليات التناص

أما ابن رشيق (ت 463هـ) في كتابه العمدة فهو من أكثر النقاد تفصيلاً في تسمية أنواع التداخل النصي، حيث صنف السرقات (التناص) إلى درجات، منها:

- **السلخ**: أخذ المعنى واللفظ معاً) تناص تطابقي.
- **المسخ**: أخذ المعنى وتشويهه (تناص سلبي).
- **حسن الاتباع**: أخذ المعنى وتجويده (تناص إيجابي/تحويلي).

ويؤكد أن " **مَنْ أَخَذَ مَعْنًى بِلَفْظِهِ كَمَا هُوَ كَانَ سَارِقًا، فَإِنْ غَيَّرَ بَعْضَ اللَّفْظِ كَانَ سَالِخًا، فَإِنْ غَيَّرَ بَعْضَ الْمَعْنَى لِيُخْفِيَهُ أَوْ قَلَبَهُ عَلَى وَجْهِهِ كَانَ ذَلِكَ دَلِيلَ حِذْقِهِ** "[2]، مما يكرس فكرة أن النص ملك لمن يحسنه، لا لمن سبقه إليه.

لم يقف ابن رشيق عند حدود التصنيف الجاف للسرقات، بل سعى إلى تأصيل **شرعية التوليد** في النص الأدبي، فهو يرى أن المعنى ليس كائناً ساكناً بل هو مادة قابلة لإعادة الصياغة المستمرة. ويذهب في تفصيله لحسن الاتباع إلى أبعد من مجرد النقل، مؤكداً أن الابداع الحقيقي" هو إتيان الشاعر للمعنى

[1] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي، **دلائل الاعجاز**، تعليق: محمود محمد شاكر، ط3، مطبعة المدني، جدة، 1992، ص422، 423.

[2] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، الأزدي، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، 1972، ج2، ص 281.

المستظرف والذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر فصار الاختراع للمعنى والابداع للفظ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد وحاز قصب السبق". وبذلك، يضع ابن رشيق معياراً نقدياً يقوم على **الاستحقاق الجمالي**، فالأولوية في ملكية المعنى ليست للأسبقية الزمنية، بل لمدى القدرة على تحويل المادة الخام إلى صورة فنية أتمّ وأجمل، وهو ما يُعرف في الدراسات الحديثة بإنتاجية النص وقدرته على تجاوز أصوله المرجعية.

مصطلحات أخرى دالة على التناص:

الاقتباس: يمثل الاقتباس أحد أرقى مستويات التداخل النصي في التراث العربي، فهو "مِنَ الْفُنُونِ الْبَلَاغِيَّةِ الْبَدِيعِيَّةِ الْقَدِيمَةِ الْحَدِيثَةِ، الشَّائِعَةِ الِاسْتِعْمَالِ، لِدَرَجَةِ أَن[1] أَلَّفَ الْأَدِيبُ الْقَدِيمُ "أَبُو مَنْصُورٍ عَبْدُ الْمَلِكِ الثَّعَالِبِيُّ النَّيْسَابُورِيُّ" (ت 429 هـ) كِتَابًا فِيهِ، أَسْمَاهُ (الِاقْتِبَاسُ مِنَ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ)" هو على حد تعبير هبة وهبي:" وَالِاقْتِبَاسُ فِي الْبَدِيعِ الْعَرَبِيِّ أَنْ يُضَمِّنَ الْكَلَامَ شِعْرًا أَوْ نَثْرًا شَيْئًا مِنَ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ أَوِ الْحَدِيثِ الشَّرِيفِ."[2]

التضمين: أن يضمن الشاعر بيتاً لغيره في قصيدته "**فهو توقف البيت في تمام معناه، على بيت آخر سابق أو لاحق له**".[3]

المعارضة: وهي أن يكتب الشاعر قصيدة على وزن وقافية قصيدة سابقة "استعملت قديما للدلالة على المجاراة والمحاكاة في الشعر والنثر على حد سواء، فقد ورد في كتاب الأغاني أنّ أبا عبيدة والأصمعي كانا يقولان عن عدي بن زيد:('عدي بن زيد زير في الشعر بمنزلة سهيل في النحو يعارضها ولا يجري معها مجراها)."[4]

المطلب الثالث: نظرية التناص في النقد الغربي (التّأسيس والتّحوّلات)

إنّ الانتقال إلى نظرية التناصّ في النقد الغربي يقتضي، أولاً، ترسيخ الوعي بأنّ هذا المفهوم لا ينهض كإضافةً معجميّة إلى قاموس النقد فحسب، بل بوصفه تحوّلاً في بنية التفكير وآلية قراءة النصّ ذاته. فالتّناص يضع النّص ضمن شبكةٍ معقدة من العلاقات، ويعيد تعريفه كمنتجٍ ثقافيّ لا ينفصل عن ذاكرته

[1] محمد عبد الحسين محمد الخطيب، علاوي كاظم كشيش، **الاقتباس والتناص نظرة في إشكالية المصطلحات والمفاهيم والتطبيقات**، مجلة التّأويل وتحليل الخطاب، مج2، العدد 1، 2021، ص44.

[2] مجدي وهبة، كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مرجع سبق ذكره، ص56.

[3] المرجع نفسه، ص119.

[4] منتهى حسن محمد علي، **فن المعارضات الشعرية**، مجلة الدراسات المستدامة، مج5، ع1، 2023، ص716.

الخطابيّة، ولا عن السياقات التي تتقاطع في نسيجه. لذا، فإنّ مقاربته تستوجب النظر إليه كأفقٍ تأويليّ يغيّر أسئلة القراءة قبل أن يقدّم أجوبةً جاهزة عنها.

والتناص في النقد الغربي ليس نطفةً مجهولة النسب، بل هو جنينٌ تخلّق في رحم التراث النقدي المعاصر، ومولودٌ شرعيّ ظهر ضمن مناخٍ معرفيّ شهد مراجعةً عميقة للمسلّمات الكلاسيكية؛ مثل وحدة النصّ، وبداهة الأصل، ومركزيّة المؤلّف، واستقلال المعنى. ومن ثمّ، فإنّ الغوص في هذه النظرية يقتضي إدراك أنها جاءت استجابةً لأسئلة جديدة حول كيفية تشكّل الخطاب، وكيفية تولّد الدلالة عبر التفاعل بين نصوصٍ متراكمة داخل اللغة والثقافة، لا من خلال نصٍّ منفردٍ يدّعي الاكتفاء بذاته.

وبناءً على هذا التصور، يغدو استعراض النظرية الغربية مدخلاً ضرورياً لفهم آلياتها ومفاهيمها في سياق نشأتها، لا بوصفها اصطلاحاً مقطوعاً عن شروطه التاريخيّة والفلسفيّة. فالنظرية، في جوهرها، ليست مجرد قائمة أسماء أو تعريفات، بل هي رؤيةٌ تجعل النصّ ملتقىً لأصواتٍ متعددة، وتُعيد ترتيب علاقة الأدب بالثقافة، وبالذاكرة، وبالسلطة الرمزية للأصل؛ مما يجعل من هذا التأسيس عتبةً إجرائية لا غنى عنها قبل الدخول في تفاصيل التصوّر الغربي للتناصّ ومراحل تشكّله ومفاتيحه التطبيقية، ويمكن رصد هذا المسار عبر المحطات المفصلية التالية:

أولا: ميخائيل باختين: الحوارية وتعدد الأصوات (الإرهاصات الأولى)

تُعدّ **الحوارية** من المفاهيم التي فتحت أفقاً جديداً لفهم الخطاب الأدبي، كونها تنطلق من مبدأ أن الكلام لا يُولَد معزولاً ولا يعمل داخل فراغ. فكلّ نصٍّ يحمل في بنيته أثرَ ما سبقه من أقوالٍ وتجارب، ويدخل منذ لحظة تشكّله في علاقةٍ ظاهرة أو خفيّة مع أصواتٍ أخرى تحيط به أو تتداخل معه. بناءً على ذلك، لا يعود النصّ كياناً أحادياً، بل يتجلى كفضاء تتقاطع فيه الرؤى وتتجاور فيه المقاصد وتتنازع فيه المعاني. ويغدو التوقّف عند حواريّة باختين أمراً ضرورياً، لأنها التصوّر الذي منح هذه الفكرة بُعدها النظري الدقيق، وبيّن كيف تتحوّل اللغة إلى ساحة تفاعل بين الذوات والخطابات، وكيف تتكوّن دلالة النصّ من هذا التفاعل المستمر، إذ إنّ "إعادة إنتاج نص من قبل ذات فاعلة – العودة إلى النص، القراءة الجديدة له، أداؤه بصورة جديدة، والاستشهاد به – هي حدث جديد لا يتكرر في حياة النص، ورابط جديد في السلسلة التاريخية للتواصل اللفظي."[1]

[1] تيزفيطان تودوروف ميخائيل باختين، **المبدأ الحواري**، ترجمة فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص59.

إن الناقد الروسي **ميخائيل باختين** (**Mikhail Bakhtin**) هو المؤسس الفعلي لمفهوم التناص، وإن لم يستخدم المصطلح بلفظه الصريح. ففي دراساته حول الرواية وشعرية دوستويفسكي، طرح باختين مفهوم **الحوارية**(**Dialogism**) ، مؤكداً أن اللغة ليست ملكاً فردياً للمتكلم، بل هي مشحونة بأصوات الآخرين وسياقاتهم الاجتماعية والتاريخية، حيث: "تتداخل وتتحاور فيما بينها بشكل متكافئ ومتعادل بدون تمييز صوت على آخر أو تفضيل وعي على آخر"[1].

ويرى باختين أن الكلمة في النص الأدبي لا تحيا في عزلة، بل تكون في حالة حوار وصراع دائم مع كلمات أخرى سابقة عليها. وهذا ما أطلق عليه **تعدد الأصوات** (**Polyphony**) ، حيث تتقاطع في النص الواحد أصوات أيديولوجية واجتماعية مختلفة، مما يجعل النص مجلساً تتجادل فيه النصوص الغائبة والحاضرة، "**وأن الدلالة تتحقق بفعل العلاقات الحوارية التي يؤطرها سياق اجتماعي، ومن ثم، فإن إدراك المعنى يتم من خلال استحضار صوت كل متكلم الذي بوجوده يتحقق وجود الآخر**"[2].

لقد توصل باختين في تحليله للبوليفونية والتهجين الكرنفالي إلى ضرورة الفصل بين الخطاب واللغة، حيث يذهب إلى أن التناص: "ينتسب إلى الخطاب (Discours) ولا ينتسب إلى اللغة، ولهذا فإنه يقع ضمن مجال اختصاص علم عبر اللسانيات(Translinguistics) "[3].

ثانيا: جوليا كريستيفا: نحت المصطلح (الولادة الحقيقية)

سيواصل مفهوم التناص رحلته الشاقة ليرسو في إحدى محطاته المهمة، والتي ستكون لبنة أساسية في بناء نظرية التناص فيما بعد. إذ تشكل اللحظة الفاصلة بين تصور باختين للخطاب وبين ما ستطرحه الناقدة جوليا كريستيفا منعطفاً حاسماً في تاريخ النقد الحديث، ففيها جرى الانتقال من النظر إلى اللغة كمجالٍ حواريٍّ تتجاور فيه الأصوات، إلى النظر إلى النص كـ شبكةٍ تتقاطع فيها نصوصٌ وخطاباتٌ وثقافات. وقد جاءت هذه اللحظة الانتقالية في سياقٍ معرفيّ شهد تحوّلاً واسعاً في الدراسات اللسانيّة والسيميائيّة، حيث لم يعد النصّ يُفهم من داخل وحدته المغلقة، بل من خلال علاقاته المتعدّدة داخل اللغة والتاريخ والثقافة.

---

[1] عبد المجيد الحسيب، **حوارية الفن الروائي**، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية العلوم والآداب الإنسانية مكناس،2007، ص22.

[2] عرب الشعبة نجاة، **حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات**، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، المجلد 2، العدد 3، سبتمبر 2012، ص80- 92.

[3] تيزفيطان تودوروف ميخائيل باختين، **مرجع سبق ذكره**، ص122.

وخلال هذا الانتقال تبلورت فكرةٌ أساسية مؤدّاها أنّ حضور الغير في النصّ ليس عرضاً طارئاً، بل هو شرطٌ تكوينيّ للقول. فالحوارية التي كشفت تداخل الأصوات داخل الخطاب مهّدت الطريق لتوسيع الدائرة، من تفاعل الأصوات داخل النصّ الواحد إلى تفاعل النصوص داخل فضاء الثقافة. وبذلك تدرّج التفكير النقدي من سؤال "كيف يتجاور صوتٌ مع صوت؟" إلى سؤال "كيف يتوالد نصٌّ من نصوص؟"، ومن تحليل العلاقات الحوارية في الخطاب إلى بناء مفهومٍ يصف تداخل النصوص وتحوّلها داخل بعضها بعضاً.

على هذا الأساس تُفهم صلةُ الوصل بين باختين وكريستيفا كونها تحولاً في زاوية الرؤية لا قطيعةً معرفيّة، "فالنص جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه والمتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية"[1]، فالمفهوم الجديد سيحافظ على جوهر الفكرة الأولى، أي لا نهائية التفاعل داخل اللغة، لكنّه سيصوغها في جهازٍ اصطلاحيّ مختلف يجعل النصّ ملتقىً للخطابات، ويحوّل الحوارية من خاصيةٍ للقول إلى بنيةٍ للتناصّ بين النصوص.

ففي أواخر الستينيات، قامت الناقدة البلغارية–الفرنسية جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) بقراءة أعمال باختين وتقديمها للوسط الثقافي الفرنسي، ومن خلال هذه القراءة صاغت مصطلح "التناص" (Intertextuality) لأول مرة في مقالها الشهير "الكلمة، الحوار، والرواية". لقد نقلت كريستيفا المفهوم من البعد الاجتماعي عند باختين إلى البعد النصي السيميوطيقي البحت، وعرّفت النص بأنه: "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر"[2] بهذا التعريف، ألغت كريستيفا فكرة أصالة المعنى، وجعلت النص ملتقى لنصوص سابقة (محور عمودي/تاريخي) ونصوص معاصرة (محور أفقي/تواصلي)

ثالثا: رولان بارت: موت المؤلف وحياة النص

وإذا كان تصور جوليا كريستيفا قد نقل الحوارية من مستوى تداخل الأصوات داخل الخطاب إلى مستوى تقاطع النصوص داخل النصّ الواحد، فإنّ المسار النظري لم يتوقّف عند هذا الحدّ. فقد أفضت

[1] جوليا كريستيفا، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991، ص12.
[2] المرجع ذكره، ص 21.

فكرة النص كتقاطعٍ إلى إعادة مساءلة موقع الدلالة وحدودها، فهل تبقى المعاني مرتبطة بمصدرٍ واحد، أم أنها تتولّد من حركة العلاقات التي يفتحها النص على غيره؟ ومن هنا بدأ مفهوم التناصّ يتّسع من كونه وصفاً لعلاقة نصّ بنصّ، إلى كونه أفقاً يطال طبيعة النصّ ككلّ، ويعيد ترتيب العلاقة بين الكتابة والقراءة واللغة، "فالنص text تعني النسيج، ولكن بينما اعتبر هذا النسيج دائما وإلى الآن على أنه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى الحقيقة) ويختفي بذاك القدر أو ذاك فإننا نشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى إلى النص يصنع ذاته ويعتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم."[1]

على هذا الأساس تتضح أهمية التوقّف عند تصور رولان بارت، لأنه يواصل الدفع بفكرة التناصّ نحو أقصاها، حيث يغدو النصّ فضاءً تتوالد فيه العلامات بلا مركز ثابت، وتتحوّل الدلالة إلى حصيلة تفاعلٍ لا ينتهي بين ما يحمله النص من آثار سابقة وما تفتحه القراءة من إمكانات جديدة. فالنص "هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة، فالنص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة."[2]

فقد التقط رولان بارت (Roland Barthes) الخيط من كريستيفا، ودمج التناص في مشروعه النقدي حول "موت المؤلف"، إذ يرى بارت أن الإقرار بتناصية الأدب يعني بالضرورة زوال سلطة المؤلف المبتكر. ويؤكد بارت أن التناص ليس مجرد استشهاد إرادي، بل هو قدر اللغة نفسها، فالنص "منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع، ومن الأصداء، ولغات ثقافية سابقة ومعاصرة تتجاوز النص من جانب إلى أخر في تجسيمية واسعة"[3]، والمكان الذي تتجمع فيه هذه التعددية ليس المؤلف، بل القارئ.

رابعا : مايكل ريفاتير : التناص والقراءة

أضاف مايكل ريفاتير (Michael Riffaterre) بعداً جديداً للنظرية بربطها بربطاً وثيقاً بعملية القراءة والتلقي، فبالنسبة إليه، لا يتحدد التناص بمجرد وجود نصوص سابقة داخل النص، بل يكمن في "إدراك القارئ" لهذه العلاقات. ومن هنا بدأ مفهوم التناصّ يتّسع من كونه وصفاً لعلاقة نصّ بنصّ، إلى

[1] رولان بارت، **لذة النص**، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، ط1، مكتبة الأدب المغربي دار لوسووي باريس، 1988، ص62.

[2] رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، ترجمة: ع بن عبد العالي، ط1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1996، ص 85.

[3] عز الدين المناصرة، **علم التناص المقارن**، ط1، دار مجدي اللأوي، عمان الأردن، 2006، ص142.

كونه أفقاً يطال فعل القراءة ذاته، إذ "إذا كانت الكلمات في النص تشير إلى أشياء مختلفة على مستوى المحاكاة، فإن هذه الأشياء تشير إلى نصوص أخرى على المستوى السميائي."[1]

على هذا الأساس تتضح أهمية تصور ريفاتير، لأنه يواصل الدفع بفكرة التناصّ نحو آفاق سيميائية، حيث يغدو النصّ فضاءً تتوالد فيه العلامات بناءً على استجابة القارئ، وتتحوّل الدلالة إلى حصيلة تفاعلٍ لا ينتهي بين أثر النص وما تفتحه القراءة من إمكانات. "فالتناص هو أن يلحظ القارئ علاقات بين عمل وعمل أعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده، وهو أن يميز بين مصطلحين: تقاطع النصوص والتناص، فالمصطلح الأول يعني العملية التي نقوم بها عندما نقرب عدداً من النصوص إلى نص معين نكون بصدد دراسته، والمصطلح الآخر هو التناص الذي يوسع من مفهومه إلى الحد الذي يطابق فيه بين مفهوم التناص ومفهوم القراءة الأدبية في قوله: هي الآلية الخاصة بالقراءة الأدبية، إنها تنتج التمعني، في حين أن القراءة الموجزة والمشتركة بين النصوص أدبية أم لا فإنها لا تنتج إلا المعنى"[2].

ويُعرف ريفاتير التناص بأنه: "مجموعة من النصوص التي نجد بينها وبين النص نحن بصدد قراءته، هو مجموعة من النصوص التي نستحضرها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين"[3]. وبذلك، نقل التناص من كونه سمة للنص إلى كونه استراتيجية للقراءة، تتطلب قارئاً مثالياً يمتلك مخزوناً ثقافياً يمكنه من رصد الإشارات الخفية.

خامسا: جيرار جينيت: التعالي النصي (التصنيف الإجرائي)

ومع تعدّد المقاربات التي تناولت التناصّ في النقد الغربي، اتّضح أنّ المفهوم لا يقف عند حدود استحضار نصٍّ داخل نصّ، بل يتشعّب إلى علاقاتٍ أوسع تُحيط بالخطاب من داخله ومن خارجه. فبعد أن أُبرزت الطبيعة الشبكيّة للنصّ، وأُعيد النظر في دور القارئ في التقاط الإحالات وتوليد الدلالة، صار من الضروري الانتقال إلى تصورٍ يضع هذه العلاقات ضمن نظامٍ تصنيفيّ أكثر ضبطاً، يميّز بين درجات حضور النصوص، وطرائق تعالقها، ومواقعها في بنية العمل الأدبي.

[1] نبيهة خالد حيدرة، بلقاسم الجطاري، **التناص أحد قضايا النقد العربي الحديث**، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية، مج24, الإصدار71، جويلية2022، ص5.

[2] عادل صالح حسن نعمان القباطي، **التناص سياقاته وآلياته في شعر أبي نواس**، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2018، ص10.

[3] أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد**، ط1، دار الآفاق العربية القاهرة، 2007، ص37.

بناءً على ما ذكر تبرز أهمية جيرار جينيت، لأنه يقدّم إطاراً مفاهيمياً يوسّع دائرة التناصّ إلى ما يسميه **التعالي النصي**، ويمنح القراءة أدواتٍ دقيقة لفهم أشكال الصلة بين النصوص داخل الحقل الأدبي. حيث يُعتبر جيرار جينيت (Gérard Genette) أهم من حوّل التناص من مفهوم فلسفي سائل إلى إجراء نقدي منضبط. وفي كتابه العمدة أطراس (Palimpsests)، **يرى أن كل نص هو في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى** (Transtextuality)"[1]، وقد أطلق على هذه الظاهرة مصطلح جامع النصية أو (Transtextuality) ، وقسّمها إلى خمسة أنماط رئيسية تجعل تحليل النصوص أمراً ممكناً:

1. **التناص**: بالمعنى الذي حدّدته "جوليا كريستيفا" ويعرفه "جينيت" بالحضور الفعلي لنص داخل نص آخر.
2. **النص الموازي**: وهو العلاقة التي ينشئها النص مع العنوان، والعنوان الفرعي، العنوان الداخلي ...
3. **النصية الواصفة**: هي علاقة التفسير والشرح التي تربط نصا بآخر في حالة النقد.
4. **النصية المتفرعة**: وهي العلاقة التي ينطلق بها نص من نص آخر سابق له أو متزامن معه، ويصنفها "جينيت" ضمن علاقات التحويل أو المحاكاة.
5. **معمارية النص**: وهي العلاقة الضمنية والصامتة التي تميز بتصنيف نص ضمن جنس أدبي."[2]، إذ يقول جينيت: "**وأضع أخيراً ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب الذي ينتمي إليه النص، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها، وهي المتعلقة بالموضوع والصفة والشكل، ونميزها عن المجموع حسب ما يتحمله الموقف**"[3].

المطلب الرابع: التناص في النقد العربي المعاصر (بين إشكالية المصطلح وهموم التأصيل)

لم يكن انتقال التناصّ إلى الفضاء النقدي العربي المعاصر عبوراً هادئاً، بل جاء محموماً بإشكال مزدوج: فوضى المصطلح من جهة، وهواجس التأصيل من جهة أخرى. فقد واجه المتلقي العربي نظرية

[1] كريدات حورية، **مفهوم التناص عند جيرار جونيت مع نموذج تطبيقي**، أطروحة ماجستير، كلية اللغات والآداب والفنون، جامعة وهران السانية، 2007-2008، ص 36.

[2] المرجع نفسه، ص10، 11..

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 33.

غربية مكتملة، تتقاطع في جوهرها مع ظواهر تراثية عريقة، مما أوجد حالة من التجاذب بين الانفتاح على الوافد الحديث والارتداد إلى الموروث البلاغي.

وعلى هذا النحو، تحوّل التناصّ إلى ساحة للاشتباك المعرفي حول دقة الترجمة، ومدى مشروعية مطابقة المفهوم بمصطلحات قديمة كالاقتباس والمعارضة والسرقات. "وهكذا اختلف النقاد واللغويين والمترجمين العرب والآليات التي استخدموها في ترجمتهم لمصطلح التناص والمصطلحات الدالة عليه والمرتبطة به وتأصيلهم له في التراث العربي إلى بروز عدد هائل من المصطلحات، مما أدى إلى بروز ظاهرتي الترادف والاشراك اللفظي فيها مشكلة أزمة وفوضى مصطلحية عارمة"[1].

إن هذا الارتباك يعكس طبيعة تلقي المفهوم في المدونة العربية، كونه انقسم بين تيارين: الأول انشغل بتبيئة المصطلح وترجمته، مؤكداً مع بشير أبرير أن "مشكلة المصطلح واختلافه لا تمثل مشكلة في الثقافة العربية وحدها، وإنما هو مشكلة علمية تعاني منها الثقافة الغربية خصوصا في الدراسات اللسانية والنقدية."[2] بينما اتجه التيار الثاني نحو التأصيل لاستعادة المركزية التراثية، مما ولّد حراكاً نقدياً ثرياً، لكنه ظل يعاني من اضطراب منهجي في الفصل بين مرجعيات التناص الحديثة وآليات النقد القديم.

يمكن تتبع مسار النظرية في النقد العربي عبر محورين أساسيين:

أولاً: إشكالية المصطلح (فوضى الترجمة)

يقتضي الدخول إلى إشكالية المصطلح في التناصّ الإقرار بأنّ المفاهيم الكبرى لا تعبر بين اللغات وحدها، بل تحمل معها طبقاتِها التاريخية وحقولها الدلالية وسياقاتها النقدية. لذلك، لا يعدُّ الخلاف حول الاسم مسألة لغوية شكلية، بل هو علامةٌ على تباين طرائق الفهم وحدود التحديد، فالمصطلح في الحقل النقدي ليس وعاءً محايداً، وإنما هو جزءٌ من بناءٍ نظريّ كامل تتغيّر ملامحه بتغيّر مفرداته.

من هنا، تبدو ترجمة التناصّ في العربية مدخلاً لازماً لفهم فوضى الترجمات وتعدّدها، كون هذه الفوضى نتيجةً طبيعية لتحرّك المفهوم بين مرجعياتٍ مختلفة، ورغبةً في موازنة دقة الأصل الغربي مع الميل نحو التأصيل داخل اللغة العربية وتراثها. "إن الإحاطة بكل الدراسات المصطلحية النقدية."[3] وعلى هذا

---

[1] كريم الطاهري، **إشكالية ترجمة مصطلحات التناص إلى اللغة العربية**، مجلة اللغة الوظيفية، المجلد الثامن، العدد 2، 2021، ص 434.

[2] بشير أبرير، **مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث**، مجلة علامات، العدد 49، مجلد 13، 2003، ص 612.

[3] عياد بومزراق، **إشكاليات المصطلح وتعطل النظرية النقدية كتابات أدونيس وجابر عصفور أنموذجا**، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، لبنان، مارس 2022، ص35.

الأساس، تتجلى مظاهر التعدّد الاصطلاحي وما ترتّب عليه من التباسٍ أو إثراء داخل الدرس النقدي العربي، إذ واجه النقاد العرب صعوبةً في إيجاد مقابل موحد للمصطلح الفرنسي (Intertextualité)، مما أدى إلى تناسل المقترحات قبل الاستقرار على "التناص". ومن أبرز هذه المصطلحات:

- **التداخل النصي** :شاع استخدامه للدلالة على تداخل النصوص ميكانيكياً.
- **التعالي النصي** :استُخدم كترجمة لمصطلح جينيت(Transtextuality) ، واعتمده سعيد يقطين في بداياته.
- **النص الغائب** :مصطلح ركّز على النص المستدعى، لكنه قَصُر عن استيعاب العملية التناصية الكلية.
- **التناص** :المصطلح الذي فُرِضت سيادته بفضل جهود محمد بنيس ومحمد مفتاح، لقدرته على الجمع بين الدقة الصرفية (تفاعل) والمفهوم الاصطلاحي (التشابك البنيوي).

ثانياً: جهود التأصيل (البحث عن الشرعية)

يقتضي الحديث عن جهود التأصيل التنبيه إلى أنّ التناصّ لم يُستقبل في الثقافة العربية كـ مفهومٍ محايد، بل كسؤالٍ يتعلّق بشرعية التداول ومشروعية الانتماء. فحين يبرز مفهومٌ جديد داخل منظومة لها تاريخها المعرفي، "فإن المرجعيات المصطلحية فائقة الأهمية وإهمالها أو التغاضي عنها أو الاختلاف حولها، يفقد المصطلح شحنته الدلالية الأصيلة، ويمهد لعدول مفهومي كثيرا ما يكون وظيفيا يخدم أغراض الناقد."[1] ومن هنا انبثقت تساؤلات ملحة حول ما إذا كان هذا المفهوم يمثل قطيعةً مع التراث أم امتداداً له، وهل يُمكن استيعابه داخل الذاكرة النقدية العربية أم يظلّ غريباً عنها.

تبلورت محاولات التأصيل كـ سعيٍ حثيث لربط المفهوم بمرجعياتٍ سابقة، ليس لمجرّد إثبات السبق، بل لتوفير أرضية ثقافية تجعله أقلَّ اغتراباً وأكثرَ قابليةً للاشتغال داخل نصوصنا. "فالأخذ بالحداثة الغربية وتجلياتها النقدية تعتبر نوعا من الترف بل العبث الفكري، لا نستطيع ولم نستطع حتى الآن أن نعدد التبريرات المختلفة التي يسوقها النقاد والحداثيون العرب من دعاوي الأصالة واستقراء التراث"[2].

[1] عياد بومزراق، مرجع سبق ذكره، ص 163.

[2] عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، سلسلة عالم المعرفة، (د ط)، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت 1998، ص74.

فيمكن الغوص في مسارات البحث عن الشرعية، وكيف تداخل فيها الهمّ المعرفي بالهمّ الهويّاتي، وتنوّعت طرائق ردّ التناصّ إلى جذورٍ بلاغية ونقدية قديمة. فقد حاول النقاد العرب المعاصرون نفي تهمة التبعية المطلقة للغرب، من خلال الحفر في التراث النقدي والبلاغي العربي لإيجاد جذور للنظرية. فربطوا التناص بمصطلحات التراث مثل: السرقات الشعرية، المعارضة، التضمين، الاقتباس، والحل والعقد. أكدوا أن النقاد القدامى (الجرجاني، الجاحظ، ابن رشيق) مارسوا نقد التناص دون أن يطلقوا عليه الاسم الحديث، مما منح الناقد العربي ثقة في استخدام الأدوات الحديثة على النصوص التراثية مثل ألف ليلة وليلة.

ثالثاً: أعلام التناص في النقد العربي (نماذج تطبيقية)

برزت مجموعة من الأسماء التي نقلت التناص من التنظير إلى التطبيق، وأبرزهم:

أ. محمد مفتاح : (التناص كاستراتيجية)

يُعدّ محمد مفتاح رائداً في هذا المجال، إذ تعامل مع التناص بمنهجية سيميائية صارمة تتجاوز مجرد رصد الاستدعاءات النصية إلى فهم آليات إنتاج المعنى. ففي كتابه تحليل الخطاب الشعري، اعتبر مفتاح أن التناص ليس مجرد تذكّر لنص سابق، بل هو نسقٌ يحكم إنتاج النص الجديد ويمنحه حيويته. وقد وضع شروطاً إجرائية للتناص، أهمها قدرة النص الغائب على تكسير رتابة النص الحاضر وإثرائه دلالياً، مما يجعل من العملية التناصية فعلاً إنتاجياً بامتياز.

ويعرف مفتاح التناص بأنه: "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة... هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه. وعلى هذا فإن وجود ميثاق، وقسطاً مشتركاً بينهما من التقاليد الأدبية. ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية."[1] بناءً على هذا التصور، ينتقل التناص عند مفتاح من كونه ظاهرة نصية معزولة إلى كونه استراتيجية تواصلية متكاملة، تفترض وجود مخزون ثقافي مشترك بين المرسل والمتلقي، وهو ما يمنح النص القدرة على التجدد والاشتغال داخل الوعي الثقافي العام.

ب. سعيد يقطين : (التناص في السرديات)

يُمثل سعيد يقطين التيار الذي نقل مقولات جيرار جينيت حول (التعالي النصي) ببراعة إلى فضاء التراث السردي العربي، سواء في السير الشعبية أو الرواية المعاصرة. ففي كتابه انفتاح النص الروائي، ميز

[1] محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**: استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص 121..

يقطين بين التناص العام الذي يمثل المشترك الثقافي واللغوي وبين التناص الخاص الذي يكون مقصوداً لذاته في بناء العمل الأدبي. واستناداً إلى هذا المنظور، اعتبر يقطين النص العربي القديم، وعلى رأسه (ألف ليلة وليلة)، نصاً مفتوحاً بامتياز لا تكتمل دلالته إلا باستحضار النصوص الدينية والتاريخية والأسطورية التي يتفاعل معها. ويُجمل يقطين نظرته للتناص كتفاعل نصي بقوله: "بما أن النص ينتج ضمن بيئة نصية سابقة فهو يتعلق بها، ويتفاعل معها تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات"[1]. بذلك، يمنح يقطين للنقد السردي العربي أدوات إجرائية تمكنه من تفكيك بنية الحكاية، كاشفاً عن كيفية تحول النصوص السابقة إلى مادة حيوية يعاد تشكيلها داخل النص اللاحق، مما يحول فعل الكتابة إلى عملية "تفاعل" مستمرة مع الذاكرة النصية.

ج. عبد الله الغذامي: (التناص والمحو)

قدّم عبد الله الغذامي رؤية مغايرة في كتابه الخطيئة والتكفير، متأثراً بالنزعة التفكيكية والتشريحية. يرى الغذامي أنّ العلاقة بين النص اللاحق والنص السابق تتخذ شكل "صراع"، إذ يحاول النص الجديد "محو" أثر النص القديم ليتسنى له إثبات كيانه المستقل، غير أنه يظل عاجزاً عن الفكاك التام من سلطة الموروث. ويطلق الغذامي على هذه العملية مصطلح تشريحية النص، متصوراً النص القديم ككائن يسكن في أحشاء النص الجديد، أو كخطيئة رمزية لا يمكن التكفير عنها إلا بفعل الكتابة"[2]. وبذلك، ينتقل التناص عند الغذامي من كونه مجرد آلية بنائية إلى كونه تجربة صراعية يسعى فيها النص الحاضر إلى نفي النص الغائب، مع وعيه العميق باستحالة هذا النفي، مما يولّد توتراً دلالياً يمنح النص الأدبي خصوصيته وقوته التأويلية.

المبحث الثاني: مظاهر التناص

لقد تجاوز النقد العربي المعاصر مرحلة الدهشة بالمصطلح الوافد، وانتقل إلى مرحلة "التمثل والإنتاج"، حيث أصبح التناص أداة رئيسية لا غنى عنها في تحليل النصوص، لا سيما النصوص التراثية المتشعبة كألف ليلة وليلة.

---

[1] سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي، النص والسياق**، ط3، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان، ، ص96.

[2] ينظر: عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية**، مرجع سبق ذكره، ص 111-114.

المطلب الأول: مظاهر التناص

أولا: مفهوم النص الغائب (جدلية الحضور والغياب)

يقوم التناص بنيوياً على طرفين متلازمين لا قيام له بدونهما: النص الحاضر الماثل أمام القارئ، والنص الغائب المستدعى من الذاكرة. ويُعد مفهوم **النص الغائب** (The Absent Text) مفتاحاً إجرائياً مركزياً في تحليل الخطاب الأدبي، إذ يمثل المرجعية الخفية أو الأصل الذي يتكئ عليه النص الجديد في تشكيل دلالاته.

وفي هذا السياق، يُقصد بالنص الغائب ذلك النص الذي يستدعيه المبدع ليدمجه في نسيج نصه الجديد، فيتحول من حالة الكمون في الذاكرة الثقافية إلى حالة الفاعلية في بنية النص الآني. وهو بهذا التداخل ليس مجرد مصدر خارجي، بل هو مكون عضوي يذوب في النص الحاضر ويفقد استقلاليته ليمنحه شرعيته وعمقه الدلالي، "فالنص الغائب هو مالم يقله النص مباشرة ولكنه يوحي به، وهو ما لم يذكره النص، ولكنه يتضمنه وهو كذلك ما لم يصرح به ولكنه يثيره."[1]

بناءً على ما سبق، يرى النقاد أن العلاقة بين هذين النصين هي علاقة تحويلية بامتياز، إذ لا يحضر النص الغائب بملامحه الأصلية تماماً، بل يخضع لعمليات هدم وبناء وحذف وإضافة وتغيير في السياق. ففي ألف ليلة وليلة مثلاً، تبرز الأسطورة البابلية كنص غائب في حكاية بلوقيا، لكنها لا تحضر بصيغتها الوثنية، بل تُعدّل وتُحوّر لتلائم السياق التوحيدي للنص الحاضر.

ومن ثم، تكمن أهمية هذا المفهوم في نقله سلطة إنتاج المعنى من الكاتب إلى القارئ، حيث يظل النص الغائب صامتاً حتى يأتي متلقٍ يمتلك الكفاءة التناصية ليكتشفه ويدرك ظلاله خلف السطور، "فالباحث التناصي لا بد أن يكون على بينة بهذه النصوص الغائبة مدركا لمستوى العلاقة التي تقيمها مع النص المقروء الذي لا يعيد إنتاج ما أنتج وإنما يتفاعل معها وفي الآن ذاته يتعالى عليها بالإيجاب أوالسلب بالقبول أو الرفض"[2].

[1] أحمد الزغبي، **النص الغائب دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الحاضر**، مجلة مكناسة، العدد 7، يناير 1993، ص55.

[2] جمال مباركي، **مرجع سبق ذكره**، ص 150.

وتأسيساً على ذلك، يمكن القول إن النص الغائب هو الذاكرة المخزونة التي تمد النص الحاضر بالحياة، وهو الدليل الأبرز على أن الكتابة ليست خلقاً من عدم، بل هي إعادة ترتيب وتشكيل لمادة نصية سابقة الوجود.

ثانيا: مفهوم السياق (حاضنة التفاعل النصي)

لا تكتمل دائرة التناص بمجرد رصد النص الحاضر وتحديد النص الغائب، بل لا بد من استحضار العنصر الثالث الذي يحكم العلاقة بينهما، وهو **السياق** .(**Context**) فإذا كان النص الغائب هو المادة الخام، فإن السياق هو المسرح أو الظرف الزماني والمكاني والثقافي الذي يتم فيه استدعاء هذا النص وإعادة تشكيله. وبناءً على ذلك، تُعد دراسة السياق شرطاً شارطاً لفهم كيفية وسبب حدوث التناص.

وفي هذا الإطار، يُعرّف السياق في الدراسات اللغوية والنقدية "كمجموع الظروف والملابسات المحيطة بإنتاج الخطاب، والتي تساهم في تحديد دلالته وتوجيه مقاصده"[1]. ومن ثم، لا يُنظر إلى السياق في نظرية التناص كهامش خارجي، بل هو مُكوّن داخلي يوجه عملية الانتقاء والتحويل. فعلى سبيل المثال، حين يستدعي النص الأدبي كألف ليلة وليلة أسطورة قديمة، فإنه يُخضعها لسياقه الخاص (سياق الثقافة الإسلامية الوسيطة)، مما يؤدي بالضرورة إلى تغيير وظيفتها ودلالتها لتلائم البيئة الجديدة.

وعلى الصعيد الإجرائي، يمكن التمييز بين مستويين من السياق يتحكمان في آلية التناص:

- **السياق الداخلي** :(**Co-text**) أو السياق اللغوي، وهو ذلك التعالق بين الوحدات الصرفية والصوتية والمعجمية الذي يمنح الخطاب معناه وفائدته."[2] ويتجلى دوره في الإحاطة بالنص الغائب عبر ألفاظ وتراكيب داخل النص الحاضر تدمجه في النسيج الجديد.
- **السياق الخارجي** :(**Context of Situation**) أو سياق الحال، ويشمل جملة العناصر المكونة للموقف الكلامي من ظروف اجتماعية وتاريخية وأيديولوجية"[3]، وهذا المستوى هو المسؤول المباشر عن التحويرات الكبرى التي تطرأ على النصوص المستدعاة.

[1] ينظر: تمام حسان، **الأصول، دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب**، (د ط)، عالم الكتب، القاهرة، 2000، ص 237.

[2] أحمد براهيمي، **السياق ماهيته وأهميته**، مجلة المحترف لعلوم الرياضة والعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 9، العدد 2، 2022 ص 309.

[3] عزة شبل محمد، **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، 2009، ص 3

وتأسيساً على ما تقدم، تبرز أهمية السياق كمعيار تأويلي يضبط حركة التناص ويخرجها من دائرة التكرار أو السرقة إلى فضاء الإحياء الوظيفي. وكما يؤكد النقاد، فإن المعنى ليس كامناً في النص وحده، بل هو نتاج تفاعله مع سياقه، إذ ينبغي أن يشمل لا الكلمات والجمل الحقيقية السابقة واللاحقة فحسب، بل والقطعة كلها والكتاب كله كما ينبغي أن يشمل بوجه من الوجوه كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات والعناصر غير اللغوية المتعلقة بالمقام ومن هنا، يغدو التناص عملية سوسيوثقافية بامتياز، تتجاوز حدود اللعبة اللغوية الضيقة.

ثالثا: مفهوم المتلقي (قطب التأويل وشريك الإنتاج)

لم يعد المتلقي في الدرس النقدي الحديث مجرد مستهلك سلبي للنص يكتفي باستقبال المعاني الجاهزة التي يبثها المؤلف، بل تحول إلى شريك فاعل في إنتاج الدلالة. ومن هذا المنطلق، يحتل المتلقي في إطار نظرية التناص موقعاً مركزياً، إذ إن التناص ليس مجرد تراكم لنصوص سابقة داخل النص، بل هو حدث إبداعي لا يتحقق إلا إذا التقطت ذائقة القارئ تلك الإشارات وأدركت العلاقة القائمة بين النص الحاضر والنص الغائب.

وفي هذا السياق، يُعرّف المتلقي كـ الذات الواعية التي تمتلك الكفاءة التناصية اللازمة لفك شفرات النص، "هو الذي يملك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة تؤهله للدخول في عالم التناص فتصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة عن طريق الفهم التأويلي لها"[1]، وتتجسد هذه الكفاءة في مخزون معرفي يتيح للقارئ رصد الإحالات والتلميحات والاقتباسات التي يزخر بها العمل الأدبي، فإذا كان النص كألف ليلة وليلة مشبعاً بالرموز الدينية والأسطورية، فإن وجودها يظل كامناً وغير مُفَعّل حتى يأتي متلقٍ يكون حاملا لهذه الخلفية النصية التي تشكل منها النص بعد تفاعله معها وهي الخلفية التي تمكنه من استحضار تلك المرجعيات وربطها بالسياق الجديد.

بناءً على ذلك، يرتبط مفهوم المتلقي ارتباطاً وثيقاً بمقولة موت المؤلف وميلاد القارئ، فبمجرد خروج النص إلى الوجود تنقطع صلته بمؤلفه البيولوجي وتنتقل سلطة منح المعنى إلى يد القارئ. وفي رحاب العملية التناصية، يضطلع المتلقي بدور إعادة الكتابة عبر ملء الفجوات التي تركها النص واستدعاء النصوص

[1] جمال مباركي، مرجع سبق ذكره، ص152.

الغائبة من ذاكرته لإضاءة عتمة النص الماثل أمامه. وبذلك، تتحول القراءة من عملية تلقٍ ساكنة إلى عملية تحيين (Actualization) للنص، تخرجه من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل"[1].

وعليه، فإن نجاح الاستراتيجية التناصية يظل مرهوناً بوجود قارئ نموذجي (Model Reader) بتعبير إمبرتو إيكو، وهو قارئ مفترض يمتلك الموسوعة الثقافية التي تؤهله لفك مغاليق التلميحات المعقدة. ففي النصوص التراثية المتشعبة، لا يكتفي المتلقي بالمتابعة السردية للأحداث، بل يمارس حواراً عقلياً مستمراً يربط فيه بين الحكاية المروية وبين أصولها في التاريخ أو الأسطورة، الأمر الذي يجعل النص يتجدد مع كل قراءة ومع كل قارئ جديد"[2].

رابعا: مفهوم المبدع (من "الخالق" إلى "الناسخ")

أحدثت نظرية التناص انقلاباً جذرياً في مفهوم المبدع، إذ نقلته من صورة العبقري الملهم الذي يخلق النص من العدم إلى صورة الناسخ (Scriptor) أو الناسج الذي يعيد ترتيب نصوص سابقة. ومن هذا المنطلق، لا يقدم المبدع في فضاء التناص شهادة عن ذاته المستقلة، بل يقدم شهادة عن ذاكرته القرائية والثقافية، فالمؤلف – وفقاً لرولان بارت – يكتب ليجمع شتات نصوص متعددة ويدمجها في نسيج واحد، حيث إن الكاتب الحديث يولد مع نصه، وليس قبله... ويده التي تخط النص لا تعبر عن انفعال، بل هي يد تقلد وتنسخ.

وتأسيساً على ذلك، تتحول عملية الإبداع في النص التناصي (كألف ليلة وليلة) إلى فعل تجميع وإعادة بناء (RECONSTITUTION) ، يمارس فيها المبدع دور الوسيط الذي يصهر النصوص الغائبة الأسطورية والدينية والتاريخية في بوتقة جديدة. وبذلك، تنتفي عن المبدع صفة "الأصالة" بمفهومها الرومانسي القديم، لتحل محلها "القدرة التحويلية" المتمثلة في إعادة صياغة الموروث ضمن شكل جمالي معاصر."[3]

[1] فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية**، ترجمة: حميد لحمداني وجلال المهدي، (د ط)، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987، ص 55.

[2] إمبرتو إيكو، **القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996، ص 75.

[3] رولان بارت، **نقد وحقيقة**، ترجمة: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، 1994، ص 25.

ويتمظهر هذا المفهوم في أقصى صوره داخل النصوص التراثية مجهولة المؤلف، حيث يغيب المؤلف الفرد تماماً ليحل محله المبدع الجمعي (الراوي) الذي يقدم نفسه كناقل عبر صيغ (قال الراوي / حُكي أن...)، مما يؤكد أن النص ملك للثقافة التي أنتجته لا للفرد الذي دونه"[1]. وبناءً على ما تقدم، يبرز المبدع التناصي كذات واعية تقف في تقاطع الطرق بين النصوص، لتنحصر وظيفتها في إدارة الحوار بين النص الغائب والنص الحاضر وتوريط المتلقي في لعبة التأويل.

المطلب الثاني: مصادر التناص

تنهض مقاربة النص الأدبي على وعي عميق بالأصداء التي تتردد في جنباته، فهو كيان يتخلق عبر سيرورة من التفاعل الحيوي مع خزانات معرفية كبرى. ويتجلى ذلك بوضوح في كون البحث في مصادر التناص يتجاوز الرصد السكوني للأصول، ليتأمل في كيفية انصهار هذه الروافد داخل المعمل النصي، حيث تتحول المصادر من مراجع خارجية إلى طاقة حركية تُعيد تشكيل الوعي الجمالي.

وعليه، فإن هذه الينابيع المعرفية تمثل سيولة دلالية تمنح العمل الأدبي أبعاده الكونية، إذ يغدو النص في جوهره ملتقى طرق لثقافات متباينة، تمتد من قداسة الوحي وتجليات الأسطورة، وصولاً إلى تعقيدات الواقع الاجتماعي وحوارية النصوص الأدبية السابقة. وبموجب هذا الحراك، تبرز براعة المنشئ في قدرته على تذويب الفوارق الزمنية والموضوعية لهذه المصادر ليخلق منها نسيجاً متجانساً؛ فالمصدر هو "الجينة" التي تُورث النص جدارته بالبقاء، وتمنحه شرعية الانتماء إلى الذاكرة الإنسانية المشتركة. وضبطاً لهذه المرجعيات، نُحدد أنواع المصادر التي استند إليها النص وفق التقسيمات الآتية:

أولا: التناص الديني

إنَّ الخطابَ الدينيَّ يمثلُ إحدى أعمقِ المرجعياتِ الثقافيةِ أثراً في تشكيلِ البنيةِ التناصيةِ للنصوصِ الأدبيةِ العربيةِ، إذ ظلَّ النصُّ المقدسُ عبرَ العصورِ نبعاً مركزياً تستقي منهُ الكتابةُ صورَها ورموزَها دلالاتِها . **ويستمدُّ** هذا الحضورُ المكثفُ قوتَهُ من تلكَ المكانةِ الجوهريةِ التي يحتلُّها الدينُ في الوعيِ العربيِّ، حيثُ تشكلُ النصوصُ المقدسةُ جزءاً أصيلاً من الذاكرةِ الجماعيةِ، الأمر الذي جعلَ من استحضارِها في المنجزِ الأدبيِّ حراكاً بنائياً مستمراً. **وتؤكدُ** الدراساتُ النقديةُ الحديثةُ حيويةَ هذا المصدرِ، مبرزةً أنَّ التفاعلَ مع

[1] ميشيل فوكو، **نظام الخطاب**، ترجمة: محمد سبيلا، ط1، دار التنوير، بيروت، 1984، ص 45.

النصوصِ الدينيةِ يتجاوزُ حدودَ المحاكاةِ اللفظيةِ المباشرةِ إلى آفاقِ إنتاجِ الدلالةِ داخلَ سياقاتٍ جماليةٍ مغايرةٍ؛ وهو ما يتقاطعُ مع رؤيةِ جمال مباركي في أن "التناص مع الخطاب الديني يمثل أحد أكثر أشكال التفاعل النصي كثافة في الشعر العربي، لما يتيحه من إمكانات دلالية ورمزية واسعة تسهم في إثراء الخطاب الشعري وتوسيع أفق تأويله."[1] **ويكتسبُ** التناصُ الدينيُّ فاعليتَهُ من الثراءِ البلاغيِّ والعمقِ الرمزيِّ للنصوصِ التي يستندُ إليها، فاستحضارُ هذه المرجعياتِ يمنحُ المتنَ الأدبيَّ بعداً ثقافياً مضاعفاً يتقاطعُ فيه الفنيُّ بالمقدسِ، لينشأَ عن هذا الاشتباكِ مجالٌ دلاليٌّ متجددٌ يضمنُ للعملِ اتصالاً حياً بالتراثِ والذاكرةِ في آنٍ واحدٍ .**ويتخذُ** هذا الاشتغالَ النصيَّ على المرجعيةِ الدينيةِ مساراتٍ وأشكالاً تعبيريةً متعددةً، نُفصّلُ أنواعَها وإجراءاتِها الفنيةِ فيما يلي:

أ- التناص القرآني

يتربع القرآن الكريم على عرش المرجعيات النصية في الأدب العربي، ليس فقط لمكانته القدسية، بل لخصائصه البيانية التي صاغت الذائقة الجمالية عبر العصور. فقد تحول النص القرآني إلى مورد لغوي ورمزي لا ينضب، يرفد الأديب بأدوات التعبير وأسرار البيان، مما جعل استيعابه شرطاً رئيساً لإدراك طرائق التشكيل الفني. وفي هذا السياق "**يؤكد ضياء الدين بن الأثير أن القرآن الكريم يمثل المصدر الأسمى للفصاحة والبيان، وأن الوقوف على أسراره البلاغية يعد من أهم الوسائل التي تمكن الأديب من إدراك أسرار التعبير الفني.**"[2] ويتجاوز الأثر القرآني حدود الاستحضار اللفظي ليشتبك مع البنية الدلالية والرمزية للعمل الأدبي، إذ تحولت القصص والصور القرآنية إلى جزء عضوي من المخزون الثقافي الذي يستدعيه المبدع بآليات متنوعة. وتذهب الدراسات إلى أن النص القرآني ظل عبر العصور معيناً ثرياً للفصاحة والبيان، يستمد منه الأدباء عناصر التعبير المختلفة، الأمر الذي جعله حاضراً بقوة في التجربة الأدبية العربية، سواء في الشعر أو في النثر"[3].

تتجلى حيوية هذا التفاعل في قدرة النص الجديد على امتصاص عناصر الخطاب القرآني وإعادة إنتاجها ضمن سياق مغاير، حيث تتراوح مستويات الحضور بين الاقتباس المباشر للألفاظ "**باستدعاء**

---

[1] جمال مباركي، مرجع سبق ذكره، ص 51.

[2] ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، (دط)، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1990، ص 45.

[3] خضير علي محمد بشارات، **التناص الديني في الشعر الأندلسي**، المجلة الالكترونية الشاملة متعددة التخصصات، العدد 51، سبتمبر2022، ص 3.

لفظة قرآنية أو جملة، أو جزء من آية قرآنية أو مفردات تحمل بعدا دينيا، فيقوم بامتصاص دلالات تلك المفردات، لإعطاء خطابه قيمة فنية خاصّة ذات تأثير عميق في نفس المتلقّي بعد منحه إياها رؤاه الخاصّة".[1] وبين الاستلهام الضمني للمعاني والرموز "**باستدعاء آية من القرآن الكريم، ومعانيه من غير أن يلتزم بلفظها وتركيبه، ولعله نابع من احساسه بقدسية النص القرآني فيتعامل معه بشيء من التحريك والتحويل لا ينفي الأصل، فيستثمر النص الطاقة التعبيرية اللغوية في الخطاب المفتوح بروح خصبة قائمة على التكثيف ودقة التوظيف في آن**"[2]. وبناءً على ذلك، لا يتبدى التناص القرآني كمجرد حلية أسلوبية، بل يتخذ صبغة الآلية الثقافية التي تمد جسور التواصل بين الكاتب والمتلقي عبر ذاكرة نصية مشتركة، مما يمنح النص عمقاً تأويلياً يمتد بامتطاد قدسية المصدر وأبعاده الدلالية.

ب- التناص الحديثي

يتسع حضور الخطاب الديني في المتون الأدبية ليتجاوز النص القرآني نحو الحديث النبوي، الذي يمثل رافداً حيوياً من روافد التناص. فالحديث الشريف ليس مجرد امتداد تفسيري للبيان القرآني، بل هو مكون أصيل في التراث الثقافي أسهم في صياغة الوعي اللغوي والدلالي للإنسان العربي. وتتجلى قيمة هذا المصدر في خصائصه الأسلوبية الفريدة، إذ يمتاز بتركيب لغوي مكثف يجمع بين الإيجاز والبلاغة والقدرة الفائقة على التأثير، مما جعله مادة ثرية للاستلهام الأدبي.

بناءً على ذلك، استدعى الأدباء الصور الأخلاقية والمعاني النبوية داخل نصوصهم، مستثمرين رصيدها الرمزي في التعبير عن القضايا الوجودية والاجتماعية. "**ويرى جمال مباركي أن التناص مع النصوص الدينية – ومن بينها الحديث النبوي – يمنح النص الأدبي عمقاً ثقافياً مضاعفاً، لأن هذه النصوص تمتلك سلطة رمزية داخل الوعي الجمعي، وهو ما يجعل حضورها في الخطاب الأدبي مولداً لمعانٍ إضافية تتجاوز حدود السياق المباشر للنص.**"[3] ومن ثم، لا ينحصر التفاعل مع الحديث النبوي في استحضار الملفوظات أو التراكيب، بل يمتد ليشمل استلهام المضامين الفكرية والقيم الحضارية كالعدالة والتكافل. وحين يستحضر النص الأدبي هذه المنظومة القيمية، فإنه يعيد إنتاجها داخل سياقات جمالية

[1] هدى مصطفى طالب أمين، **المتعاليات النّصية في شعر خزعل الماجدي**، ط1، دار الصادق الثّقافية، بغداد، 2023، ص75.

[2] نفس المرجع، ص76.

[3] جمال مباركي، مرجع سبق ذكره، ص 54.

مغايرة تمنحها أبعاداً تأويلية متجددة، مما يجعل من التناص النبوي آلية لربط الفن بالبناء الأخلاقي والوجداني للأمة.

ج – التناص مع التّراث الإسلاميّ

إلى جانب النصوص الدينية المباشرة، يستند التناص الديني في الأدب العربي إلى مجال أوسع يتمثل في **الفكر الإسلامي** بمختلف تجلياته الفلسفية والكلامية والصوفية. فالأدب العربي الحديث كثيراً ما يستحضر مفاهيم ورموزاً فكرية تشكلت داخل التراث الإسلامي، ويعيد توظيفها في سياقات جديدة تتصل بالهموم الفكرية والوجودية للإنسان المعاصر.

ويعد التصوف الإسلامي أحد أبرز الحقول الفكرية التي أسهمت في تشكيل هذا اللون من التناص، إذ يمتلك الخطاب الصوفي لغة رمزية خاصة تقوم على الإيحاء والإشارة، وهو ما جعله قريباً من طبيعة التعبير الشعري. ولذلك وجد كثير من الأدباء في التجربة الصوفية مجالاً خصباً لاستلهام الرموز والصور التي تعبر عن حالات روحية وإنسانية عميقة.

ثانيا: التناص الأسطوري:

التناصّ الأسطوري آلية نصيّة تُعنى بتوظيف البُنى الرمزية للأسطورة داخل النص الأدبي، بما يتيح إعادة إنتاج دلالاتها ضمن سياق جديد يتلاءم مع رؤية الكاتب وتجربته. ويتحقق ذلك عبر استثمار الطاقة التأويلية الكامنة في الأسطورة، حيث تتحول عناصرها إلى إشارات دلالية تسهم في تعميق المعنى وتوسيع أفق القراءة، فينشأ تفاعل نصي يربط بين الموروث والأسئلة المعاصرة في إطار حوار ثقافي ممتد، بما يكشف عن كون "**الأسطورة نظامًا فكريًا متكاملًا، استوعب قلقه، وتوقه الأدبي؛ لكشف الغوامض التي يعرضها محيطه، والأحاجي التي يتحدى بها التنظيم الكوني المحكم الذي يتحرك ضمنه، فكان اللجوء إليها؛ كونها قادرة على التعبير عن حيرته وقلقه، ومنحه مكانًا ذا معنى في الكون الرحب، والمجهول الذي لا يعلم خفاياه**"[1].وفي هذا السياق تتجلى قيمة الأسطورة كتعبير عن الحياة الروحية العميقة للإنسان "وهذا ما أشارت إليه (جين هاريسون) بقولها: إن الأسطورة قطعة من حياة الروح، تفكير الشعب الحلمي،

[1] هدى مصطفى طالب أمين، مرجع سبق ذكره، ص79.

مثلما أن الحلم أسطورة الفرد. فالتوظيف الأسطوري يجعل النص حافلًا بالانفتاح والإيحاء، لأن الأسطورة هي "الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون لتنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية"[1].

أضحت الأسطورة رافدًا أساسيًا من روافد الأدب بعد أن تجاوزت حدود الحكاية البدائية إلى فضاء رمزي حيّ، يعبّر عن انشغالات الإنسان الكبرى. وقد وجد فيها الأدباء معينًا خصبًا يغذي خيالهم ويثري تجاربهم، فاستثمروا ما تنطوي عليه من طاقات إيحائية وقدرة على تجاوز الواقع المباشر، مما جعلها عنصرًا فاعلًا في بناء خطاب أدبي أكثر كثافة وعمقًا، ومنفتحًا على تأويلات متعددة، إذ "أصبحت منبعًا سخياً للشعراء في كل عصر، يجسدون عن طريق معطياتها كثيرًا من أفكارهم ومشاعرهم، مستغلين ما في لغتها من طاقات إيجابية خارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود".[2]

الأسطورة ليست ماضياً يُستعاد، بل طاقة رمزية متجددة تُعيد تشكيل الحاضر داخل النص الأدبي.

ثالثا: التناص التاريخي

يمثل التاريخ إحدى المرجعيات الجوهرية التي يستند إليها الخطاب الأدبي في تشكيل بنيته الدلالية، إذ يمد النص الأدبي بفضاء واسع من الأحداث والوقائع والرموز القابلة للاستحضار داخل بنية فنية جديدة. وفي هذا السياق، لا يتعامل المبدع مع المادة التاريخية كـ وثيقة محايدة، بل يعيد صياغتها وفق رؤية جمالية تمنح الوقائع أبعاداً دلالية تتجاوز حدودها الزمنية المباشرة.

بناءً على ذلك، ارتبط مفهوم التناص التاريخي في النقد الحديث بفكرة تداخل النصوص وتفاعلها، حيث غدا النص فضاءً تتقاطع داخله خطابات متعددة ذات أبعاد اجتماعية وسياسية وثقافية، "فإن النص المتداخل هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليجسد المدلولات سواء وعى الكاتب ذلك أم لم يعِ. ولا شك إن النص التاريخي والحادثة التاريخية والواقعة التاريخية، من أشد النصوص تسربًا إلى النص الروائي؛ ذلك أن الكاتب حين إبداعه لعمله الروائي لا يستطيع الانفصال مطلقًا من التراكم المعرفي التاريخي الذي تختزنه ذاكرته، كما لا يستطيع الانفصال من الأحداث التاريخية المعاصرة لزمن الكتابة سلبًا أو إيجابًا."[3]

[1] جمال مباركي، مرجع سيق ذكره، ص209.

[2] المرجع نفسه، ص 80.

[3] رواف عثمان، **التناص التاريخي في الرواية الجزائرية: بين الرؤية المقدسية وإعادة القراءة**، مجلة منتدى الأستاذ، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، المجلد 10، العدد 1، جانفي 2014، ص 173-174.

إن فاعلية التناص التاريخي تبرز في قدرة النص على امتصاص الماضي وإعادة إنتاجه برؤية معاصرة، مما يجعل من الحادثة التاريخية عنصراً حياً يساهم في بناء الحبكة وتعميق الرؤية الفكرية للعمل. وتأسيساً على هذا التصور، لا يغدو استدعاء التاريخ مجرد استذكار للماضي، بل هو آلية نقدية تتيح للكاتب استنطاق الرموز التاريخية وتوظيفها كـ مرآة تعكس قضايا الراهن وتطلعات المستقبل، مما يمنح النص الأدبي امتداداً زمنياً وثقافياً يتجاوز لحظة الكتابة.

رابعا: التناص الأدبي:

التناص الأدبي هو أرقى مستويات الحوارية داخل الحقل الجمالي، إذ يتخلق النص الجديد من رحم نصوص سابقة أو معاصرة له معلناً بذلك قطيعة مع فكرة النص المعزول. فالإبداع الأدبي لا ينبثق من فراغ، بل يتشكل ضمن شبكة معقدة من المرجعيات التي تمنح الخطاب هويته وتوجه أفقه التأويلي، "**بأنه استعادة نص قديم في شكل خفي أحياناً وفي شكل جلي في بعض الأحيان، وهذا الوصف يوحي بتداخل الأفكار والمعارف والتجارب لتتفاعل معاً، وتندمج مع بعضها لتشكل نصاً جديداً ورؤى جديدة، من خلالها تتلاشى جميع الحدود التقليدية بين النصوص والأجناس الأدبية عموماً، فيصبح النص الواحد مستوعباً ومتعدداً للمعاني والأصوات**"[1].

وتأسيساً على هذا المنظور، نجد أن الثقافة العربية قد عرفت منذ بواكرها أشكالاً شتى من التداخل النصي، وإن غاب عنها مصطلح التناص بمعناه الإجرائي الحديث. فقد رصد النقاد القدماء هذه الظاهرة ضمن منظومة مفاهيمية شملت السرقات الشعرية والمعارضة والاقتباس والتضمين والمحاكاة، وهي كلها مفاهيم تشير إلى وجود علاقة بين النصوص الأدبية بعضها ببعض، وإن كانت تختلف في دلالاتها المنهجية عن مفهوم التناص في النقد الحديث. ومن ثم، تظل هذه الشواهد التاريخية تثبت وعي العقل العربي بجدلية العلاقة بين النصوص، وقدرة المبدع على امتصاص الموروث الأدبي وإعادة صهره في بنية فنية مبتكرة تتجاوز حدود الزمن والمكان.

[1] مصباح نصر مسعود أذنيّة، **التناص بين الشعر والنثر: دراسة في المصطلح والمفهوم**، مجلة جامعة بني وليد للعلوم الإنسانية والتطبيقية، المجلد 10، العدد 2، 2025، ص539.

خامسا: التناص السوسيوثقافي

الخطاب الأدبي لا ينحصر في حدود التفاعل النصي الضيق، بل يتشكل في سياق منظومة ثقافية واجتماعية تنتج أنماطه الرمزية وتحدد آليات اشتغاله. ومن ثم فإن النص لا يمثل كيانًا لغويًا مكتفيًا بذاته، بل يندرج ضمن شبكة من الخطابات التي تعكس أنماط التفكير والتمثلات الاجتماعية السائدة في المجتمع. بهذا المعنى يصبح التناص السوسيوثقافي مدخلًا لتحليل العلاقة بين النص وبين الأنساق الثقافية التي يتفاعل معها ويعيد إنتاجها داخل بنيته الدلالية.

بناءً على هذا التصور، وجّه النقد الثقافي هذا النوع من القراءة نحو الكشف عن الأنساق المضمرة التي تتحكم في الخطاب، حيث لا يكتفي التحليل الثقافي بتفكيك البنية الجمالية، بل يسعى إلى رصد الأنساق التي تعمل في مستوى أعمق. وفي هذا السياق يرى عبد الله الغذامي أن: "**النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معنيّ بالكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة التي تتوارى خلف الخطاب الثقافي بكل تجلياه وأنماطه وصيغه**"[1].

وتأسيساً على ما تقدم، يبرز التناص السوسيوثقافي كأداة نقدية تتجاوز القراءة السطحية للغة نحو استنطاق المسكوت عنه في الثقافة، مما يجعل من النص السردي مرآة لتمثلات الجماعة وصراعاتها القيمية، وقدرة المبدع على صهر هذه الأنساق داخل نسيجه الفني تمنح العمل عمقاً سوسيولوجياً يربط المتخيل بالواقع المعيش

المبحث الثالث: جمالية التناص

يندرج التناص ضمن الأطر المفهومية التي أعادت صياغة النظر إلى النص الأدبي باعتباره بنية علائقية تنفتح على شبكة من المرجعيات والخطابات المتداخلة، حيث تتقاطع آثار النصوص وتتفاعل داخل نسيج دلالي متحرك تسهم فيه الذاكرة الثقافية في إعادة التشكّل والتوليد. وفي هذا السياق، تتجلى صيغ متعددة لتمثّل النصوص الغائبة داخل النص الحاضر، بما يتيح مقاربة اشتغال النص من داخل بنيته، عبر تتبع آليات تشكّل المعنى في ضوء هذه العلاقات، دون الانشغال بالأحكام القيمية، بما يبرز طبيعة الكتابة ممارسة تركيبية تتأسس على إعادة توزيع الخطابات داخل فضاء نصي متشابك.

[1] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص 84..

المطلب الأول: تعريف الجمالية

إنّ الجمالية مفهوم مركزي في الفضاءين الفلسفي والنقدي، إذ ترتبط باستقصاء كنه الجمال وتحليل التجربة الشعورية التي يختبرها الإنسان أمام تجليات الطبيعة ومنجزات الفن. وقد استحوذت هذه القضية على اهتمام الوعي الإنساني عبر التاريخ، نظراً لنزوع الذات البشرية الفطري نحو إدراك التناسب والانسجام في الأشياء، وسعيها المستمر لفك شفرات الإحساس الجمالي ومصادره العميقة.

بناءً على هذا التصور، يتحدّد الجمال كتجربة إدراكية تنبثق من التفاعل الحي بين الذات والعالم، **"فالجمال بمفهومه العام عبارة عن عملية تأثرية ناتجة عن رؤية وتبصر في الأشياء الجميلة، ومنذ العصور التليدة اهتم فكر الإنسان بقضية الجمال وما يزال مشغوفًا بها إلى يومنا هذا."**[1]

وفي هذا الإطار، تُعرَّف الجماليات (Esthétique) بأنّها علم الجمال، قبل أن تكون السّمة المميزة للفن، معطى أساسيًا لملكة الحساسية لدى الإنسان." [2]**كما أن أصلها الاشتقاقي من الكلمة اليونانية أيسثيسيس (aisthesis) التي تعني "الإحساس والشعور الذي يأتينا من الأشكال والألوان والأصوات، ومن السرديات والمشاهد والقصائد والأفكار أيضا."**[3]**كما يتسع الشعور الجمالي ليشمل مختلف تجليات الوجود، إذ "إن الإحساس بالجمال شعور باللذة والإعجاب، يتحول إلى تعجب، بل وإلى سعادة عندما يشتد. يمكن إثارته بواسطة عمل فني أو مشهد طبيعي، ويمكن إثارته بواسطة أشياء أو أعمال ليست موجهة للجماليات لكننا نجعلها كذلك."**[4]

أولا: الجمالية لغة:

تتحدّد الجمالية في اللسان العربي كقيمة تجمع بين بهاء الهيئة ونبل الجوهر؛ فقد ورد في **لسان العرب** أن :**"الجمال مصدر الجميل، والفعل جَمُلَ، وقوله عز وجل: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾**[5] **أي البهاء، والحسن، والجمال، والحسن يكون في الخُلُقِ والخَلْقِ"**[6]

[1] محمد سيف الإسلام بوفلاقة، **مفاهيم الجمال والجمالية في الخطاب النقدي العربي الجديد**، مجلة مهد اللغات، المجلد 4، العدد 4، 2022، ص 42.

[2] إدغار موران، **في الجماليات**، ترجمة: يوسف تيبس، (د ط)، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، 2019، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص15

[4] المرجع نفسه، ص15

[5] سورة النحل: الآية 6.

[6] محمد سيف الإسلام بوفلاقة، مرجع سبق ذكره، ص 32.

ويكتمل هذا المفهوم في **معجم الأفعال المتعدية بحرف** ليشمل أبعاد الاعتدال والإتقان، حيث نجد أن: "**جَمُلَ يَجْمُلُ جَمَالاً الشيءُ: جمعه، وجَمَّل الله عليك: جَعَلَكَ جميلاً (دعاء)، وأجمل في الطلب: اتأد، واعتدل فلم يفرط، وأجمل في العمل: أحسن**"[1]. وبناءً على ذلك، تبرز الجمالية لغوياً كحالة من التناغم الذي يربط بين حُسن الصورة الظاهرة وبين جودة الفعل والاعتدال في السلوك.

وفي ضوء هذا البعد القيمي، يتعزّز مفهوم الجمالية من منظور الحديث النبوي، حيث يرتقي الجمال من مجرد إدراك حسي إلى قيمة روحية وأخلاقية شاملة، إذ جاء في قوله ﷺ: "**إن الله جميل يحب الجمال**"[2] ويكشف هذا التوجيه عن ارتباط الجمال بالكمال والانسجام، سواء في السلوك أو القول أو المظهر، ممّا يجعل الجمالية مبدأً موجّهًا لحياة الإنسان، تتجلّى آثاره في تهذيب الذوق، وتحقيق التوازن بين الظاهر والباطن، وتعميق الصلة بين الإنسان ومحيطه في إطار من التناغم والاعتدال.

ثانيا: الجمالية اصطلاحا:

تنبثق الجمالية في الحقل النقدي من انشغالها برصد الكيفيات التي يتشكل بها الإحساس بالجمال داخل النصوص، وتتبع المسارات التي تجعل الخطاب الأدبي قادرًا على إحداث الأثر والتأثير. فهي تنفتح على تحليل العلاقات القائمة بين البنية الفنية والتجربة الإدراكية، بما يفضي إلى إبراز خصوصية العمل الإبداعي وتميّزه. وفي هذا الأفق، تغدو قيمة النص رهينة بقدرته على إنتاج الجمال داخل اللغة، إذ "إن مسألة الجمال هي التي تمنح النص الأدبي قيمته، وتجعله يبرز جميلاً من الكلام من غير الجميل منه".[3]

ويمتد هذا التصور ليشمل الجانب الشعوري الملازم للتجربة الجمالية، حيث تتقاطع المعرفة بالإحساس، ويتداخل الإدراك بالانفعال، الأمر الذي يجعل الجمالية مجالًا يدرس أثر الجمال في النفس الإنسانية. لذلك "**يعرّف ديديي جوليا الجماليات بأنها "هي العلم الذي يبحث في الجمال، والعاطفة التي يخلقها لدينا**"[4]، وهو ما يؤكد أن الجمالية لا تنفصل عن استجابة المتلقي، بل تقوم على تفاعل حي بين النص والوجدان .

[1] المرجع نفسه، ص33.

[2] أبو الحسن مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري، **مختصر صحيح مسلم**، شرح ومراجعة: سعيد محمّد اللحام، ط1، دار اومكتبة الهلال، بيروت، كتاب الإيمان، باب تحريم الكبر وبيانه، رقم 91.

[3] عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، ط2، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2010، ص70.

[4] المرجع نفسه، ص71.

المطلب الثاني: الجمالية في الخطاب النقدي

إنّ الجمالية في الخطاب النقدي الحداثي بنيةٌ دلاليةٌ متحوّلة، تتجاوز حدود التزيين الشكلي إلى مساءلة آليات إنتاج المعنى داخل النص. وهي، في الآن ذاته، تستمدّ قوتها من توترٍ خلّاق بين تأصيلها في التراث النقدي العربي القديم، بما يحمله من تصوّرات عن البلاغة والشعرية، وانفتاحها على منجزات النقد الحديث الذي أعاد صياغة مفاهيم القراءة والتأويل. بذلك، تغدو الجمالية مجالاً تفاعلياً تتقاطع فيه المرجعيات، وتتجدد فيه الدلالة عبر حوار مستمر بين الأصول والرؤى المعاصرة.

أولا: جذور الجمالية في النقد العربي القديم

جذور التفكير في الجمال داخل الثقافة العربية ضاربة في المراحل الأولى لتشكل الوعي الأدبي، إذ ارتبط إدراك الجمال بطبيعة الإنسان النازعة فطريًا نحو تجليات الحسن والانسجام. وقد انعكس هذا الميل في مختلف أنماط التعبير الثقافي وعلى رأسها الشعر، الذي مثل الفضاء الأبرز لتبلور الحساسية الجمالية العربية القديمة. بناءً على هذا التصور، يتحدد الجمال كركيزة جوهرية في الوجدان العربي، "الجمال إحدى الأثافي الثلاثة التي قامت عليها منظومة القيم الخالدة؛ وهي الحق والخير والجمال، والإنسان دائمًا يسعى بفطرته إلى إشباع رغبته في التذوق الجمالي في كل شيء".[1]

ويتجلى هذا التصور للجمالية بوضوح في نظرية الجاحظ، الذي ربط إدراك الجمال بسلامة الطبع ووضوح التعبير، حيث يقول: "**وَأَحْسَنُ الْكَلَامِ مَا كَانَ قَلِيلُهُ يُغْنِيكَ عَنْ كَثِيرِهِ، وَمَعْنَاهُ فِي ظَاهِرِ لَفْظِهِ، وَكَانَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ قَدْ أَلْبَسَهُ مِنَ الْجَلَالَةِ، وَغِشَاءً مِنْ نُورِ الْحِكْمَةِ عَلَى حَسَبِ نِيَّةِ صَاحِبِهِ وَتَقْوَى اللَّهِ، فَإِذَا كَانَ الْمَعْنَى شَرِيفًا، وَاللَّفْظُ بَلِيغًا، وَكَانَ صَحِيحَ الطَّبْعِ بَعِيدًا عَنِ الِاسْتِكْرَاهِ، وَمُنَزَّهًا مِنَ الِاخْتِلَالِ، مَصُونًا عَنِ التَّكَلُّفِ، صَنَعَ فِي الْقَلْبِ صَنِيعَ الْغَيْثِ فِي التُّرْبَةِ الْكَرِيمَةِ.**"[2] فالجمالية عنده لا تقوم على الزخرف اللفظي بقدر ما تقوم على الانسجام بين اللفظ والمعنى، وعلى قدرة الخطاب على تحقيق الإفادة والإمتاع في آن واحد، ونخلص "**أن مفهوم الجاحظ للجمال يشبه مفهوم أرسطو فهو يقوم على فكرة الاعتدال أو التوسط والتناسب.**"[3]

---

[1] محمد علي غوري، **مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم**، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، العدد 18، 2011، ص126.

[2] عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي–عرض وتفسير ومقارنة**، ط3، دار الفكر العربي، 1974 ص151

[3] علي أبو ملحم، **في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن**، المؤسسة الجماعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1990، ص33.

وإذا كان الجاحظ قد ربط الجمالية بوضوح البيان والإيجاز، فإن عبد القاهر الجرجاني عمّق هذا التصور من خلال ربط الجمال بالفعل العقلي القائم على إدراك العلاقات بين المعاني، حيث يقول: "**إنك لن تعلم في شيء من الصناعات علمًا تمر فيه وتحلى حتى تكون ممن يعرف الخطأ فيها من الصواب، وتفصل بين الإصابة والإحسان، بل حتى تفاضل بين الإحسان والإحسان، وتعرف طبقات المحسنين...إن هذا النظم الذي يتواصفه البلغاء ويتفاضل مراتب البلاغة من أجله صنعة يستعان عليها بالفكرة.**"[1]ويكشف هذا القول أن الجمالية عند الجرجاني لا تقوم على ظاهر اللفظ فحسب، بل على نظام العلاقات التي ينتظم بها الكلام، أي ما اصطلح عليه بالنظم، حيث تصبح البلاغة فعلًا فكريًا دقيقًا يقتضي التمييز والتفاضل، لا مجرد ذوق عفوي، وبذلك تتحول الجمالية إلى معرفة نقدية مؤسسة على الوعي بالبناء الداخلي للخطاب.

وتأسيساً على ما تقدم، نجد أن الجمالية في النقد العربي القديم لم تتبلور في هيئة نظرية فلسفية مستقلة كما في المناهج الحديثة، لكنها تجلت في صورة رؤى نقدية مبثوثة في مدونات البلاغيين والنقاد. ومن ثم، فإن حديثهم عن ثنائية اللفظ والمعنى وقضايا النظم والانسجام يمثل في جوهره استقصاءً لآليات بناء النص الجمالي،" **والخلاصة أن مفهوم الجمال عند الشعراء، وعند المفكرين، وعند النقاد العرب إدراك حسي؛ فالحواس هي التي تدرك الجمال في أوله، وهناك الجمال المعنوي الذي يدرك بالبصيرة، ولكن لما كان العمل الأدبي في الواقع لا يقع عبثًا، فقد انصرفت الأغلبية إلى الاهتمام بالجمال الشكلي الذي يؤدي إلى إرضاء الحواس فيلائمها أو يؤذيها. وكان تصوّر العمل الأدبي الناجح أن يحدث اللذة، وقد أمكن ضبط القواعد التي تتحكم في الشكل فأصبحت هي قواعد الصنعة، والذين اهتموا بالتأمل كالآمدي، أو التجربة كالقاضي الجرجاني، أو الفكرة كعبد القاهر الجرجاني، يخرجوا من قيود الصنعة، ولكنهم أضافوا إليها ما يدرك بالبصيرة فتخففوا من وطأة هذه القيود، وبقوا في تلك القواعد أعدّ شيئًا من الروح، ولكنهم كانوا يبدأون دائمًا من منطقة الجمال الشكلي أو الظاهري، أو الجمال الحر**"[2]، الذي يتمتع دون مفهوم ودون غاية. مما يكشف عن وعي مبكر بـ معايير الإبداع وقوانين التشكيل الفني التي تمنح النص فرادته وقيمته الشعورية

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي-عرض وتفسير ومقارنة ص169.

[2] المرجع نفسه، ص171-س172

ثانيا: الجمالية في الخطاب النقدي العربي الحديث

شهد مفهوم الجمالية في الخطاب النقدي العربي الحديث تطورًا ملحوظًا نتيجة انفتاح الفكر النقدي العربي على النظريات الجمالية والفلسفية الحديثة، حيث أصبح مفهوم الجمالية يرتبط بدراسة الفن بوصفه مجالًا لتجلي القيم الجمالية. وفي هذا السياق أصبحت الجمالية مجالًا معرفيًا يهتم بتحليل الظواهر الفنية من حيث بنيتها الجمالية وأثرها في المتلقي، كما ارتبطت بدراسة اللغة الأدبية بوصفها أداة فنية تسهم في تشكيل التجربة الجمالية داخل النص.

وفي هذا الإطار، يتعزز مفهوم الجمالية في الخطاب النقدي الحديث من خلال الاستفادة من المناهج المعاصرة، حيث لم يعد النص يُقرأ في عزلة، بل ضمن شبكة من العلاقات النصية. "**ويمكن لعلم الجمال أن يفيد من فلسفة التناص أو التفكيك ليساعد ذلك على معرفة النصوص التي دخلت في علاقة التناص مع النص الذي يدرسه ومستوى ذلك التّناص كما يقدّم التناص لى علم الجمال ما هو أكثر من ذلك من خلال البحث في قدرة النص المدروس على صهر النصوص الأخرى فيه وجعلها متوحّدة في عناصره أو بقائها كما هي، وهو في هذا يساهم في الحكم على مستوى إبداع النص ومن ثم جماليته**"[1]. ويكشف هذا الطرح أن الجمالية أصبحت مرتبطة بقدرة النص على التفاعل مع غيره من النصوص وإعادة إنتاجها داخل بنية جديدة، مما يوسع أفق الدلالة ويعمّق التجربة الجمالية.

ويتعزز هذا التصور أكثر مع نظريات التلقي التي أعادت الاعتبار لدور القارئ في إنتاج المعنى، حيث لم يعد النص كيانًا مكتفيًا بذاته، بل مجالًا تفاعليًا تتحدد دلالاته من خلال فعل القراءة. "**إن الشيء الجديد الذي حملته نظريات التلقي والقراءة ولم ينتبه إليه النقد الأدبي من قبل، هو أن تحديد الأدبية لا يعتمد في هذه النظريات بالضرورة على بنية النص، بل يقوم على تحليل تجربة الفهم عند القارئ وتحليل النشاط الذي يقوم به لتفسير الآثار الجمالية التي يستشعرها أثناء القراءة. لعل تحليل تجربة القارئ الجمالية أن يقبل اعترافًا بأن المعنى لا يوجد في النص، بل في منطقة التفاعل بين القارئ والنص.**"[2]ويكشف هذا الطرح أن الجمالية لم تعد خاصية ثابتة في بنية النص، بل أصبحت نتاجًا ديناميكيًا يتشكل عبر التفاعل بين النص والمتلقي، مما يجعل القراءة فعلًا إبداعيًا مكمّلًا للعمل الأدبي، ويسهم في توسيع أفق الدلالة وتعميق التجربة الجمالية.

---

[1] بغالية هاجر، **محاضرات في علم الجمال**، (سنة أولى ماستر نقد) جامعة تيسمسيلت، الجزائر، ص102.

[2] مسالتي عبد البشير، **جماليات الأسلوب في الخطاب الشعري القديم**، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، 2019، عمان، ص72.

المطلب الثالث: جماليات مستويات التناص

لا تتحقق الجمالية في النصوص الأدبية بوصفها خاصية شكلية منفصلة عن بنيتها الدلالية، بل تتجسد من خلال شبكة العلاقات النصية التي يقيمها النص مع غيره من النصوص السابقة والمعاصرة. فالنص الأدبي لا ينشأ في فراغ، وإنما يتشكل داخل فضاء ثقافي تتفاعل فيه نصوص متعددة تتداخل في بنيته لتعيد إنتاج المعنى في صورة جديدة. ومن هنا فإن الجمالية في الخطاب الأدبي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالتناص، لأن النص الإبداعي يمثل نقطة التقاء بين نصوص مختلفة تتداخل داخل بنية جديدة.

وفي هذا السياق يشير الدرس النقدي إلى أن النص الأدبي في جوهره بنية تفاعلية تتشكل من حضور نصوص أخرى داخله، "فالتناص سمة حتمية يستحيل أن يخلو منها أي عمل إبداعي، فالنص خلاصة لعدد من النصوص المنصهرة فيما بينها، تمنح النص الجديد بنية متعددة القيمة من خلال ثنائية الحضور والغياب"[1].

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الجمالية في النص الأدبي تتشكل عبر مجموعة من الآليات التناصية التي تسمح للنص بإعادة توظيف النصوص السابقة داخل بنيته، ومن أبرز هذه الآليات :**الاجترار والامتصاص، والحوار**.

ومستويات التفاعل النصي تتحدد قيمتها الجمالية بناءً على كيفية تعامل المبدع مع الموروث، إذ تتباين هذه العلاقة بين الاستنساخ السكوني والحوار الإبداعي المتجدد، ويمكن تفصيل جمالياتها على النحو التالي:

أولا: الاجترار:

تتأسس جمالية التناص الاجتراري على استحضار الموروث ضمن سياق تكراري يفتقر إلى الرؤية التجديدية، إذ إن "التناص الاجتراري كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه، وقد ساد هذا النوع التناصي في عصور الانحطاط، حيث تعامل الشعراء في تلك الفترة مع النصوص الغائبة بوعي سكوني خالٍ من التوهج وروح الإبداع، وبذلك ساد 'تجميد بعض المظاهر الشكلية للنصوص الخارجية' في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة وصيرورة"[2].

[1] عبد الهادي بوراس، حواس بري، **التناص القرآني وجماليته في الشعر العربي القديم**، مجلة قراءات، المجلد 14، العدد 01، 2022، ص 420.
[2] جمال مباركي، مرجع سبق ذكره، ص157.

ويكشف هذا النمط التناصي عن وعي جمالي يقدس الأثر السطحي ويمارس ارتهاناً طوعياً للذاكرة، مما يحيل النص الجديد إلى مختبر لاستنساخ القوالب الجاهزة وتكريس هيمنة "الأصل" على "الفرع". فالجمالية هنا لا تتحقق عبر الخرق أو الانزياح، بل تتبدى في براعة التكرار الذي يعطل دينامية المعنى ويحول الكتابة إلى استعادة رتيبة تفتقر إلى النبض الإبداعي، وبناءً على ذلك يصبح النص الغائب قيداً يكبل المخيلة ويمنعها من الانعتاق نحو فضاءات تأويلية مغايرة، فتتلاشى فرادة النص الحاضر تحت وطأة الحضور الكثيف لمرجعيات استنفدت طاقتها الدلالية ولم تعد قادرة على تشكيل رؤية جمالية تلامس الراهن الثقافي.

ثانيا: الامتصاص:

تنبثق جمالية التناص الامتصاصي من فاعلية الذات المبدعة في احتواء النصوص الغائبة وتذويبها داخل نسيجها الخاص، إذ إن "التناص الامتصاصي وهو خطوة متقدمة في التشكيل الفني، يعيد الأديب كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني...وهذا يمثل مرحلة أعلى قراءة للنص الغائب"[1]. وتتخلق القيمة الجمالية هنا عبر فعل الصهر الذي يحرر النص المستعاد من سياقه الأصلي، ليعيد توظيفه كمادة حيوية تتناغم مع الرؤية الجديدة، مما يمنح العمل وحدة عضوية تنسجم فيها الأصوات وتتلاشى معها الفواصل التقليدية بين الأنا والآخر.

ويجسد هذا المسار التناصي وعياً حداثياً يتجاوز المحاكاة نحو الامتلاك، حيث يتحول النص الغائب من كونه مرجعاً خارجياً إلى عنصر بنيوي يغذي الدلالة ويمدها بطاقة إيحائية متجددة. فالجمالية في هذا المستوى لا تكتفي بـ استحضار الذاكرة، بل تعيد إنتاجها وفق صيرورة فنية تمنح النص فرادته، وبناءً على ذلك يصبح الامتصاص آلية إنتاجية تفتح أفق المعنى وتسمح بتعدد القراءات، مما يحول الكتابة إلى فعل استقصائي يبحث عن التميز والدهشة في صلب التفاعل النصي المنسجم.

[1] المرجع نفسه، ص157- ص158.

ثالثا: الحوار:

تتخلق جمالية التناص الحواري من اشتباك الذات المبدعة مع الذاكرة النصية في فضاء ندّي يسعى لتجاوز التبعية نحو آفاق التعددية، إذ تمد طريقة الحوار آفاق التعامل مع النصوص، حيث يغير الشاعر فيه كليته ورؤاه، ويعيد كتابته على نحو جديد وفق كفاءة فنية عالية .... فالقيمة الفنية هنا لا ترتهن للتسليم بسلطة النص القديم، بل تنبثق من قدرة الشاعر على استنطاق الغائب ومساءلته، مما يحول العملية الإبداعية إلى صراع حيوي يعيد صياغة الوعي بالماضي والحاضر في آن واحد، وبناءً على هذا المسار يغدو النص ساحة مفتوحة لتلاقح الرؤى وتوليد معانٍ بكر تتجاوز الأطر الجاهزة والمواقف المسبقة.

ويشي هذا الأفق الحواري بوعي اختراقي يرفض الامتثال لسطحية الأثر، حيث "فالتناص الحواري لا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب، وإنما يعمل على نقده وقلب صوره"[1]. ومن ثم تبرز الجمالية في هذا المستوى كـ فعل نقدي بامتياز، لا يكتفي بالاستضافة بل يمارس الهدم والبناء داخل النسيج اللغوي، فتتحول النصوص المستدعاة إلى طاقة ديناميكية تخلخل ثبات المعنى وتفتح مغاليق التأويل أمام المتلقي. ومن هنا تكتسب الكتابة شرعيتها من قدرتها على خلق صدمة معرفية وجمالية تضع النص في صلب الصيرورة التاريخية والفنية، مما يمنح الممارسة التناصية هوية متجددة تنأى بنفسها عن الاجترار أو الذوبان السلبي في الآخر.

ترتسم **رحلة النصوص الغائبة وتجاورها** في فضاء الممارسة الإبداعية كـ صيرورة تحولية تبدأ من **الاجترار** السكوني الذي يستنسخ المظاهر الشكلية، ثم تترقى نحو **الامتصاص** الذي يصهر الموروث في بوتقة التجربة الذاتية، وصولاً إلى ذروة **الحوارية** التي تمارس فعل التفكيك وإعادة بناء الدلالات بكفاءة فنية مغايرة. وبناءً على هذا التقاطع، يتحول استحضار الغائب من استدعاء آلي لركام مرجعي إلى طاقة ديناميكية تمنح النص الجديد شرعيته، وتؤصل لحضورٍ نوعي يولد معانٍ بكر تتجاوز رتابة الأنماط الجاهزة.

مع ختام هذا الفصل النظري، يكون البحث قد أرسى القواعد المنهجية اللازمة لتحليل الظاهرة التناصية وتقييمها جمالياً. وبهذا، يتحول الإطار النظري من فرضية إلى إجراء، ويتم الكشف عن الأبعاد الخفية التي منحت النص عمقه الجمالي وبصمته الأصيلة واستجابته الدائمة للنظريات ومناهج النقد عبر الأزمنة.

[1] جمال مباركي، مرجع سبق ذكره، ص 159.

الفصل الثاني: متخيل المقدس والأسطورة

- المبحث الأول: التناص الديني: بلاغة الاستدعاء والتمثيل
- المبحث الثاني: التناص الأسطوري: جمالية العجائبي

المبحث الأول: التناص الديني: بلاغة الاستدعاء والتمثيل

إنّ **ألف ليلة وليلة** نص سردي يتجاوز طابعه التخيّلي، إذ يستند إلى شبكة من المرجعيات الثقافية والدينية، وفي مقدّمتها **القصص القرآني** بوصفه نموذجًا مؤسسًا للسرد في الثقافة الإسلامية. غير أن هذا الحضور لا يقوم على الاقتباس المباشر، بل على استعادة **البنى الرمزية والأخلاقية** التي تعيد إنتاج الوظيفة القرآنية ضمن صيغة تخييلية.

يحضر هذا التفاعل من خلال تكرار أنماط كبرى مثل **الابتلاء والتحوّل**، كما في التقابل بين تجربة آدم وشهريار، أو نموذج **الملك المؤيَّد** المستعاد من قصة سليمان عبر تمثلات الجن والعوالم العجيبة. كما تتكرر ثيمات **السقوط يعقبه الانفراج** و**الابتلاء المؤدي إلى التمكين**، في صدى واضح لقصص يوسف ويونس، إلى جانب حضور البعد الحكمي الذي يذكّر بوصايا لقمان.

ويمتد هذا التداخل إلى **البنية العميقة للسرد**، حيث تقوم الحكايات على نسق: ابتلاء–عبرة–نجاة، بما يعكس إعادة تمثيل التجربة الإنسانية وفق نموذج رمزي راسخ في الذاكرة الثقافية. في هذا الأفق، تغدو الليالي مجالًا يعيد تشكيل الأثر القرآني، إذ تتحول القيم والبنى الدلالية من خطاب مقدّس إلى **مخيّلة سردية** تحفظ جوهر الرسالة ضمن بناء جمالي وتخييلي

المطلب الأول: قصص القرآن: من المرجعية القرآنية إلى الوظيفة السردية

أولا: قصة النبي آدم عليه السلام:

يحتفظ القرآن الكريم بمركزية قصصية في الثقافة العربية، وقد شكّلت قصة إبليس مع آدم عليه السلام نموذجًا يُستخدم في التفسير الروحي، والأخلاقي، والرمزي. ويؤكد محسن مهدي أن ألف ليلة وليلة "**نصّ امتصّ طبقات من الثقافة الإسلامية، بما فيها القصص القرآني، لكنه أعاد تقديمها عبر رموز سردية جديدة**"[1]. وبالتالي، فإن تمظهرات قصة إبليس وآدم عليه السلام لا ترد في الحكايات بوصفها إعادة سرد مباشرة، بل بوصفها نظامًا رمزيًا يتكرر في: صراع الخير والشر، غواية النفس، التحذير من الطمع، السقوط ثم التوبة. وتظهر هذه الصيغة في عدد كبير من الحكايات. لأن التناص الديني في السرديات العربية لا يقوم على الاستدعاء المباشر للنص القرآني فحسب، بل يعتمد كذلك على إعادة تشكيل بنيته الدلالية داخل السياق السردي. **وقد أشار**

[1] مهدي محسن، مرجع سبق ذكره، ص 18.

أحد الباحثين إلى أن توظيف قصة آدم في السرد العربي يتم عبر "آليات التحول الدلالي التي تعيد إنتاج القصة القرآنية ضمن بنية سردية جديدة"[2].

تيمة الغواية الإبليسية:

موضوع الغواية هو أبرز نقطة تواصل بين القصة القرآنية وحكايات ألف ليلة وليلة. في القرآن، يقول تعالى: ﴿**فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَنْ تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ**﴾[1]، ويستخدم السرد الشعبي هذه الفكرة في عشرات الحكايات؛ فالغواية هي المحرك الأساسي للأحداث، سواء غواية المال أو القوة أو الشهوة أو الجاه **مثال: حكاية الوزير الحاسد في قصة الملك يونان والحكيم رويان** وفيها يجسد الوزير الحاسد نموذجًا لإبليس–في هذه الحكاية– فهو يوسوس للملك بقتل الحكيم .ويقول النص فوسوس الوزير في صدر الملك حتى مالت نفسه إلى غضبٍ ما كان فيه .الوزير هنا ليس مجرد شخصية بشرية، بل رمز للوسواس الذي قاد آدم للهبوط .ويشبه ذلك ما **يذكره ابن كثير في قوله: "فعند ذلك حسدهما الشيطان، وسعى في المكر والخديعة والوسوسة ليسلبا من هو فيه من النعمة."**[2].

ثيمة الزلل الإنساني:

إن صورة الزلل الانساني التي تصف هبوط آدم من الجنة إلى الأرض في قوله تعالى: ﴿**فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ۖ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ**﴾[3]،تظهر في ألف ليلة وليلة كانكسار معنوي أو اجتماعي وقد وصفت السرديات الحديثة استدعاء هذه البنية الرمزية حين تصور الإنسان في حالة اغتراب ، إذ يظهر آدم عليه السلام التائه بوصفه نموذجًا إنسانيًا يعيد تمثيل تجربة الهبوط الأولى، فالهبوط في المتخيّل السردي لا يكون جغرافيًا فحسب ، بل هو تحول قيمي وابتلاء وجودي ، كالخيانة، أو الظلم، أو الاستسلام للغواية، ثم تبدأ رحلة العودة والتوبة. ومثال ذلك حكاية الصياد والعفريت الذي حُبس ألف سنة لأنه غضب على إنسان بغير حق يردد صدى سقوط إبليس بسبب الكبر. يقول العفريت: "**كبر عليّ أن أُحبس، فحَلَفْتُ لأقتلنّ أول من يخرجني**"[4]. والكبر هنا هو الذنب ذاته الذي

[1] سورة الأعراف: الآية 20.

[2] عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، تحقيق: سامي محمد السلام، ط2، ج3، دارطيبة ، مكة، 1999، ص 397.

[3] سورة البقرة: الآية 36.

[4] **ألف ليلة وليلة**، الطبعة الأولى، ج1، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ص 22.

أوقع إبليس حين قال: ﴿**قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ**﴾[1]. وهكذا يتكرر نموذج الهبوط فبينما كان هبوط ابليس طردا مخلدا بسبب الكبر كان هبوط آدم عليه السلام ابتلاءً تعقبه توبة واصطفاء، وهو المحمر الذي يعاد تشكيله في النص السردي.

ثيمة الاختبار: موازاة لابتلاء آدم

ابتُلي آدم بالنهي عن الأكل من الشجرة ليمتحن طاعته، حيث يقول الله تعالى في محكم تنزيله: ﴿**وَ قُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ**﴾[2]،وهذا المفهوم يظهر في الحكايات بوصفه **اختبار الشخصيات** قبل كشف حقيقتها. **ففي قصة حسن البصري** يواجه حسن اختبارات متتالية: إغواء الجنيات، السير في طرق مجهولة، مواجهة الفتن.

وتُصوّر الحكاية هذه الاختبارات بعبارات تشبه لغة الابتلاء القرآني: "**وعلم حسن أنّه مبتلى في سفره، وأنّ عليه أن يثبت على الصبر.**"[3] وهو ما يقابل قول الله تعالى: ﴿**وَخُذْ بِيَدِكَ ضِغْثًا فَاضْرِبْ بِهِ وَلَا تَحْنَثْ إِنَّا وَجَدْنَاهُ صَابِرًا نِعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ**﴾[4] في وصف الله للأنبياء والمبتلين. إناستدعاء قصة آدم في السرد العربي يتم عبر آليات سردية مثل استدعاء الحدث أو الشخصية أو الرمز الديني لإعادة إنتاج القصة في سياق جديد.

الإغواء الشكلي: تلبيس إبليس

شخصية إبليس تتجسد في صورة بشرية في بعض الحكايات، كما في الشيخ المتنكر أو العجوز المخادعة، وهي تمظهرات تحيل إلى التفاسير التي تذكر تمثّل إبليس لآدم وحواء بصورة خادع وقيل: "**إن عدو الله إبليس عرض نفسه على دواب الأرض أيّها يحمله، حتى يدخل الجنة معها ويكلم آدم وزوجته، فكلّ الدّواب أبى ذلك عليه، حتى كلم الحية، فقال لها: أمنعك من ابن آدم، فإن أنت أدخلتني الجنة. فجعلته بين نابين من أنيابها، ثم دخلت به، فكلمهما من فيها. وقيل: إنّ الحيّة كانت خادم آدم عليه السّلام في الجنة، فجاءتُهُم إن مكّنتُ عدوَّ الله من نفسها، وأظهرت العداوة له هناك، فلما أهبطوا تأكدت العداوة، وجعل رزقها التراب، وقيل لها: أنت عدوّ بني آدم وهم أعداؤك، وحيث لقيك منهم أحد شدخ رأسك.**"[5] ومثال ذلك

---

[1] سورة الأعراف: الآية 12.

[2] سورة البقرة: الآية 35.

[3] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص1098.

[4] سورة ص: الآية 44.

[5] أحمد بن جرير الطبري، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2000، ص 526.

حكاية "تتضمن مكر النساء وإن كيدهن عظيم حيث أن هذه العجوز تُزيّن للنساء ما هو باطل، وتغوي البطلة. ويقول النص: "**فخُدعت الفتاة بكلام العجوز الذي فيه ظاهر الرحمة وباطن المكر**"[1] وهذا يذكّر بقوله تعالى عن إبليس: ﴿**وَقَاسَمَهُمَا إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ النَّاصِحِينَ**﴾[2].

وفي هذا السياق، لا يمكن فصل هذا النصح المزيف عن استراتيجية التخفي الوظيفي التي يتبعها إبليس، حيث لا يقتصر الإغواء على الكلمة فحسب، بل يتعداه إلى اتخاذ قناع بشري يُحكم صياغته ليتناسب مع رغبات الضحية. فالشيخ الوقور أو العجوز الحانية ليسا سوى أقنعة درامية تخفي خلفها النوايا الشيطانية، مما يخلق مفارقة صارخة بين مظاهر الصلاح وبواطن الفساد، ويجعل من القناع أداة مركزية لإسقاط الحذر البشري.

ويبلغ التناص بؤرته حينما يتلبس إبليس في حكاية الملك النعمان شخصية ذات الدواهي، فكما يتسلل إبليس في التراث الديني متخفيا ومحتالا ليفسد، تظهر العجوز بوصفها وسيطا ماكرا تحسن التزيين والخداع. وهذا التطابق الوظيفي بين الشخصيتين يكشف عن تناص عميق، يضفي على الحكاية بعدا رمزيا يجعل الشر أقرب إلى التجربة الإنسانية وأكثر تأثيرا في المتلقي.

التوبة والعودة: صدى شعار آدم تاب فتاب الله عليه

تنبثق من حكايات ألف ليلة وليلة نهايات كثيرة يكون مسارها النهائي **التوبة**، وهي تكرار بنيوي وتأويلي للعودة الكبرى التي قام بها آدم بعد الهبوط. فبعد الخطأ تأتي العودة إلى الحكمة، كما نلحظ في عودة شهريار إلى طريق العدل، أو توبة الشخصيات الظالمة بعد انكشاف الحقيقة، إدراك البطل حكمة الابتلاء، إذ تعكس هذه البنية قول الله تعالى: ﴿**فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ**﴾[3]، أي تلقّي الحكمة بعد الهبوط، وهي الآلية نفسها التي تختتم بها عشرات الحكايات.

فقصة إبليس مع آدم تحضر في ألف ليلة وليلة عبر **نظام رمزي** لا عبر سرد مباشر. وتمظهرات على النحو التالي: **الغواية** باعتبارها وسوسة داخلية، يليها **الهبوط** كسقوط وجودي، **فالاختبار** كمرحلة تكشف المعادن الحقيقية لمكنونات النفس، **ثم الكبر** كخطيئة كبرى، **فالهيئة المتنكرة** التي يمثل بها إبليس، **وأخيرا**

[1] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص917-918.

[2] سورة الأعراف: الآية 21.

[3] سورة البقرة: الآية 37.

التوبة كعودة إلى الحكمة وتزكية النفس وتطهيرها من إثم الخطيئة. وبذلك يصبح السرد الشعبي امتدادًا لنص قرآني خالد، يعيد صياغة الصراع بين الخير والشر بصور حسية ورمزية تتناسب مع عالم الحكاية وفلسفتها.

ثانيا: قصة النبي سليمان عليه السلام:

النبي سليمان عليه السلام أيقونة في المخيال الإسلامي، باعتباره نبيًّا ملكًا آتاه الله ملكًا لا ينبغي لأحد من بعده، وجعل له تسخير الجن والريح والطير، كما ورد في قوله تعالى: ﴿**وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ وَأَسَلْنَا لَهُ عَيْنَ الْقِطْرِ وَمِنَ الْجِنِّ مَنْ يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ**﴾[1]. هذه الصورة القرآنية الرفيعة تنبض في عروق ألف ليلة وليلة بوصفها ركيزة أساسية للعجائبي في المدونة، حيث تتحول معجزات النبي سليمان عليه السلام إلى علامات سردية تُبنى عليها القصص، وتعمل باعتبارها شرعية دينية لكلّ ما هو ميتافيزيقي.

ونجس هذا النبض في الحكايات التي تستدعي خاتم سليمان أو طوقه أو سلطته على الجنّ كمفاتيح للقوة المطلقة. ومثال ذلك قصة الصياد والعفريت، إذ يخرج العفريت من القمقم وهو يقول: "**أنا من الجنّ الذين خزّنهم سليمان بن داود في هذا القمقم**"[2]، مستعيدًا حضور النبي الملك بوصفه المسيطر الأكبر على الجنّ، وهي تناص مباشر مع الآية الكريمة: ﴿**وَمِنَ الْجِنِّ مَنْ يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ وَمَنْ يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ السَّعِيرِ**﴾[3]. ويؤدّي هذا التناص وظيفة مزدوجة؛ فهو من جهة يثبّت شرعية العجائبي في النص، ومن جهة أخرى يمنح الحكاية جذراً إسلامياً مألوفًا لدى المتلقي، يجعل تصديق العفاريت والمسخ والقمقم أمرًا مقبولًا داخل البنية الثقافية في النص الألف ليلي.

إن الحكايات التي تقترن بالأسفار البحرية مثل رحلات السندباد، نلمح تلميحات متكررة إلى "**جزائر سليمان أو معاريض خلقها سليمان**"[4]، مما يعكس حضورًا للفظ النبوي السليماني فهو ضامنً حقيقي لوجود العجائب الجغرافية، وهذه الاستعادة ليست نقلًا حرفيًا إنما هي عملية تحويل رمزي تجعل من سلطان سليمان عليه السلام إطارًا يفسّر كلّ ظاهرة فوق طبيعية في العالم السردي، ويظهر التناص أيضًا في علاقة سليمان بالسحر؛ فالقرآن ينفي عنه السحر في قوله تعالى: ﴿**وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ**﴾[5]، لكنّ الحكاية الشعبية لا تلتزم بهذا النفي، بل تبني تخييلًا يجعل جنود سليمان مصدرًا للطلاسم

[1] سورة سبأ: الآية 12.

[2] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص22.

[3] سورة سبأ: الآية 12.

[4] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص846- ص894.

[5] سورة البقرة: الآية 102.

والرقى. وتبدو المفارقة الأدبية جلية في طبيعة **التناص الامتصاصي** الذي يربط بين النص المقدس والمتخيل الشعبي؛ فبينما **يؤكد النص القرآني تنزيه** سليمان –عليه السلام– عن السحر بنفي مطلق صوناً لمقام النبوة، فإن الحكاية الشعبية لا تسعى لمصادمة هذا اليقين العقدي، بل تعمد إلى استلهام الرمز الديني وتحويله إلى مخزن للمتخيل العجائبي، **إذ** تجعل من جنود سليمان مصدراً للطلاسم والرقى، وهو ما يعد **توسيعاً خيالياً** يستمد شرعيته من الأجواء المهيبة للقصة القرآنية دون المساس بقدسيتها.

ومن التمثلات اللافتة كذلك حضور سليمان كقاضٍ عادل، وخاصة في الحكايات التي تتحدث عن إنصاف المظلومين، حيث يقول الراوي حكاية في شأن الجن والشياطين المسجونين في القماقم: "**وكان سليمان لا يرضى بالظلم في مملكته**"[1]، وهذا تمثيل يستلهم جانب الحكمة والعدل، كما في قوله تعالى :﴿**فَفَهَّمْنَاهَا سُلَيْمَانَ وَكُلًّا آتَيْنَا حُكْمًا وَعِلْمًا وَسَخَّرْنَا مَعَ دَاوُودَ الْجِبَالَ يُسَبِّحْنَ وَالطَّيْرَ وَكُنَّا فَاعِلِينَ**﴾[2]. هذا التوظيف يعمّق حضور سليمان حاكما مجتهدا يعيِنُ العدل ويقمع فساد الجنّ والإنس. وهو ما يورده صفوة التفاسير "**أعطيناه الحكمة والعلم الواسع من النبوة...وجعلنا الجبال والطير تسبح مع داود إذا سبّح**"[3].ويمكن القول إنّ حضور سليمان عليه السلام في ألف ليلة وليلة هو حضور فوق حكائي، لأنه لا يُروى كشخصية تاريخية، بل سلطة عليا للعجائبي، تُفسّر الظواهر الخارقة، وتسوّغ استحالة ما يحدث في الليالي. كما أنّ اسم سليمان يتحول إلى علامة نصية يعتمد عليها السرد لإدخال الجنّ، والقمقم، والمسخ، والكنوز المطمورة، والطلاسم، والبحار العجيبة، والدنانير المسحورة.

وبذلك يكون التناص بين قصة سليمان القرآنية والليالي ليس نقلاً لقصته، بل استدعاءً لبنيتها الرّمزية في بناء عالم حكائي يتأسّس على العجيب والمفارقة والمعجزة، "**العجائبي (الفانتازي) هو حالة التردّد التي يشعر بها كائن لا يعرف إلا القوانين الطبيعية، عندما يواجه حدثًا يبدو خارقًا للطبيعية**"[4]. مستندًا إلى شرعية دينية جعلت من شخصية النبي الملك ركيزة تخييلية تُؤسس لما لا يصدقه العقل إلا بفضل قداستها القرآنية.

يشغل الجنّ موقعًا مركزيًا في القصص القرآني المرتبط بسليمان عليه السلام، حيث منحهم الله القدرة على العمل تحت سلطانه، وتسخيرهم في البناء والغوص وصناعة المحاريب والتماثيل. وقد رسّخ القرآن هذه الصورة

[1] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ج3، ص889.

[2] سورة الأنبياء: الآية 79.

[3] الشيخ محمد علي الصابوني. **صفوة التفاسير**، دار الصابوني، السعودية، ط11، 2013، ج2، ص 230..

[4] Tzvetan Todorov, **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

في قوله تعالى: ﴿**وَمِنَ الْجِنِّ مَنْ يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ**﴾[1]، وفي قوله: ﴿**يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِنْ مَحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ**﴾[2]. وأصبحت هذه السلطة السليمانية على الجنّ مرجعًا ثقافيًا ثابتًا انتقلت عبره صورة النبي سليمان إلى الذاكرة الشعبية، ومنها إلى ألف ليلة وليلة، وأضحى الجنّ بوصفهم أعوان سليمان، يحملون معه صفات القوة والطاعة والخوف من العصيان.

وتستثمر الليالي هذا الموروث القرآني كمرجعية فكرية تمنح عالم الخوارق مشروعية دينية. ففي حكاية الصياد والعفريت يظهر العفريت من القمقم صارخًا: "**أنا من الجنّ الذين سجنهم سليمان بن داود في هذا القمقم!**"[3] ، وهي جملة تكثّف في تصويرها تاريخًا أسطوريًا مفاده أن الجنّ خضعوا لحكم سليمان، وأنّ القماقم والسجون التي تحبسهم هي من صنعه، مما يربط العجيب الشعبي بالمعنى القرآني للحكم المباشر على الجنّ ، وفي حكايات أخرى، مثل **قصة الملك شهرمان وابنه قمر الزمان**، يشير الراوي إلى طلاسم سليمان التي قيّد بها الجنّ في بعض الأودية، حتى إنّ الأبطال يخشون الاقتراب منها قائلين: "**هذا من أثر سليمان وما تركه من رقى وسلاسل على الجنّ**"[4]. هنا يصبح اسم سليمان قانونًا للعجائبي، بحيث تُفسّر كلّ ظاهرة فوق طبيعية بأنها تقع ضمن سلطان النبي الملك.

هذا التوظيف لا يكرر مضمون القرآن، بل يحوّله إلى بنية دلالية تمنح عناصر العجيب في الليالي منطقًا داخليًا يستند إلى ذاكرة دينية راسخة. ويستمر هذا التناص في مواضع عديدة، منها الرحلة الخامسة للسندباد البحري، حين يقول الراوي "**إنّ إحدى الجزر كانت من مساكن الجنّ الذين سخّرهم سليمان فتمرّد بعضهم وفرّ إلى هذه الأصقاع**"[5]. هذه الصياغة تربط بين عالم الرحلات البحرية والعالم القرآني، مما يجعل التجربة السندبادية أكثر اتساعًا وارتباطًا بالموروث النبوي القصصي.

ولا يقتصر أثر التناص على التعريف بالجنّ، بل يمتدّ إلى العلاقة بين الجنّ والإنس داخل البنية الحكائية. ففي الليالي، يخاف الجنّ ـ مهما بلغت قوتهم ـ من ذكر اسم سليمان، حتى يقول أحدهم في إحدى الليالي: "**ويحك لا تذكر اسم سليمان، فإنّا لا نحتمل ذلك**"[6]. وهذا صدى مباشر لقوله تعالى في سياق الحديث عن

---

[1] سورة سبأ: الآية 12.

[2] سورة سبأ: الآية 13.

[3] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص22.

[4] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص889.

[5] المصدر نفسه، ج1، ص22.

[6] المصدر نفسه، ج3، ص905.

موت سليمان: ﴿**مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الْأَرْضِ**﴾[1]، فيظهر الجنّ في القرآن كائناتٌ لا تعلم الغيب، وتخضع لأوامر سليمان. وقد التقطت الليالي هذا المعنى ووسّعته سرديًا، بحيث أصبح ذكر اسم النبي سليمان سببًا لهلع الجنّ، وهو عنصر في تفسير ابن كثير لمشهد تحكّم سليمان في الجن وخوفهم الشديد منه، "**مكث يتوكأ على عصاه حولاً كاملاً ميتاً، والجن لا تعلم بذلك... وهم ينظرون إليه تارة وتارة، يحسبون أنه حي، حتى سقط**"[2]. وبذلك يمتدّ من منطق القصة القرآنية نفسها.

ويتكرر بنية هذا التفاعل أيضًا في قصص المدينة المسحورة، لما يصرّ الراوي على أنّ "**الخراب الذي أصاب المدينة كان من بأس الجنّ وقت أن عصوا سليمان فمسخهم الله**"[3]، وهو تمثّل حرّ لفكرة المسخ العقابي في الخطاب الديني، لكنه ينسبه مباشرة إلى زمن سليمان، ليضفي شرعية على بنية المكان العجائبي.

وهكذا نلاحظ أن حضور الجنّ في الليالي لا يأتي عنصرًا تخييليًا مستقلاً، بل امتدادًا لمعمار ديني قرآني، يعاد تشكيله وإدماجه داخل سردية تتخذ من التراث الإسلامي أساسًا. وهذا التناص يمنح الليالي قدرة على الجمع بين المدهش والمقدّس، بين الخيالي والموروث، ويجعل شخصية سليمان تتحوّل من نبيّ إلى بنية مرجعية تنظّم العجائبي وتشرعنه. وبذلك يصبح الجنّ في ألف ليلة وليلة أكثر من مجرد كائنات خرافية: إنهم أثر قرآني يتحرك داخل نصّ حكائي، يحمل وظيفتين متداخلتين، الأولى تثبيت عالم العجائب، والثانية ربط هذا العالم بتقاليد الإسلام وتمثّلاته النبوية. فتغدو قوة التناص الديني في قدرته على إحياء قصة سليمان عبر أصداء تتردد في سجون الجنّ، وطلاسم القصور، وأسفار البحّارة، وأصوات القماقم التي تُفتح فتتحوّل معها الذاكرة القرآنية إلى مخيال حيّ يتجدّد بالسرد.

إنّ الحضور الكثيف لشخصية سليمان عليه السلام في ألف ليلة وليلة لا يمكن فهمه بمعزل عن مكانة هذا النبي الملك في الذاكرة الدينية للأمم السامية. فالنصّ الحكائي لا يستثمر سليمان بصفته شخصية قرآنية فحسب، بل بوصفه تيمة مشتركة بين المسلمين واليهود، الأمر الذي يمنح استدعاءه في الحكايات طابعًا عابرًا للمرجعيات .فالقرآن يقدّمه نبيًّا ملكًا أوتي الحكمة وسخّرت له الجنّ والريح، كما في الآية: ﴿**وَمِنَ الْجِنِّ مَنْ يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ**﴾[4]. أما النّص العبري في سفر الملوك الأول وسفر الأيام الثاني فيصوّره ملكًا حكيمًا

[1] سورة سبأ: الآية 14.

[2] إسماعيل بن عمر بن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، تحقيق: سامي بن محمد سلامة، مج6، ط2، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، 1420هـ/1999م، ص 508-509.

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص896.

[4] سورة سبأ. الآية 12.

بانيًا للهيكل، واسع النفوذ، مما يجعل سليمان رمزًا مركزيًا في المخيال اليهودي، "**وأعطى الله سليمان حكمة وفهماً كثيراً جداً، ورحبة قلب كالرمل الذي على شاطئ البحر... وفاق سليمان في الحكمة جميع بني المشرق**"[1]، وهذا الاشتراك العميق بين الإسلام واليهودية يجعل أيّ ذكر لسليمان في الليالي – سواء في القمقم، أو الطلسم، أو سجون الجنّ – محمّلاً بنتائج تناصية متعددة الجذور، يتفاعل فيها الديني بالأسطوري، والقرآني بالكتابي، في بنية سردية واحدة، إذ لايتوقّف البعد التشاركي عند حدود الشخصية، بل يمتد إلى الفضاء المرتبط بها، وخاصة بيت المقدس؛ إذ يرد ذكره في بعض الليالي بوصفه مركزًا للعجائب، ومسرحًا لطلاسم سليمان، وموضعًا لآثار ملكه. وهذا الفضاء نفسه يكتسب منزلة خاصة لدى الديانات الثلاث :فالمسلمون يعدّونه مسرى النبي ﷺ ومهبط الأنبياء، واليهود يرونه موضع الهيكل ومركز الملك السليماني، والمسيحيون يحيطونه بقداسة مرتبطة بحياة السيد المسيح. ومن هنا يتحوّل الفضاء السليماني في الليالي إلى نقطة التقاء بين العقائد الثلاث، بينما يظل كلّ دين ينظر إليه من زاويته العقدية الخاصة؛ مما يثري النص الحكائي بخلفيات روحية وثقافية متعددة.

وبهذا التداخل الواسع، يصبح سليمان في ألف ليلة وليلة أكثر من شخصية دينية؛ إنّه بنية رمزية مشتركة تستند إليها المدونة لتفسير العجائبي وإضفاء الشرعية على الخوارق. فالعفريت في القمقم يعلن: "أنا من الجنّ الذين سجنهم سليمان بن داود في هذا القمقم"[2]، وهي جملة تُخفي وراءها طبقات من التناص تمتد من القرآن إلى السرد العبري إلى المخيال الشعبي. وعليه، فإنّ توظيف سليمان في الليالي ليس توظيفًا إسلاميًا خالصًا، بل هو توظيفٌ متعدد المصادر، ينهل من التراث المشترك للأمم السامية، ويُعيد تشكيله عبر الخيال الشعبي ليصبح أساسًا للعجائبي ومبدأً منظّمًا لكون الحكاية.

ثالثا: قصة النبي يوسف عليه السلام.

يُؤسس القصص القرآني ولا سيّما قصة يوسف عليه السلام، أحد أعمدة الذاكرة السردية في الثقافة العربية الإسلامية. فهو نصّ قائم على رموزٍ تتجاوز زمنه، مثل :الجبّ، الغدر، الكذبة الكبرى، الامتحان، العلم العلوي، السجن، والتمكين بعد الابتلاء .وهذه العناصر لا تُستعاد حرفيًا في ألف ليلة وليلة، بل تُعاد صياغتها في فضاءٍ عجائبيّ ذي نفس فلكلوري. ومن بين الحكايات التي تُظهر هذا التناص العميق تأتي قصة حاسب كريم الدين، التي تُعدّ أقرب قصص الليالي إلى الهيكل اليوسفي من حيث البنية والدلالة. "فالنص القرآني بما يحمله

[1] المقدس (العهد القديم)، **سفر الملوك الأول**، ترجمة سميث وفان دايك. الإصحاح 4، الآيات: 29-30.

[2] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص22.

من قصصٍ ورموزٍ يظلّ منبعًا ثريًا يستمدّ منه الأدباء صورهم ودلالاتهم، لما يحتويه من طاقات إيحائية قادرة على إعادة التشكّل داخل النصوص الأدبية"[1].

وفي القرآن الكريم، تُقدَّم لحظة إلقاء يوسف في الجبّ بداية التحوّل في قوله تعالى: ﴿**قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ**﴾[2]. هذه اللحظة يُعاد تشكيلها في قصة حاسب كريم الدين عندما يقول الراوي: "فلما جمع لهم ما أرادوا من العسل قطعوا الحبل وتركوه في الجبّ وهربوا"[3]. ليس التشابه هنا تشابه حدثٍ فقط، بل هو تطابق في الوظيفة، يسقط يوسف في الجبّ نتيجة **غدر أقرب الناس إليه**، ويسقط حاسب كريم الدين في الجبّ نتيجة **غدر رفاق العمل**. وفي الحالتين، تكون ظلمة الجبّ بداية لمسارٍ جديد، تصبح فيه المحنة مدخلًا إلى المعرفة والاصطفاء. ويبلغ الترابط ذروته حين تتكرّر **الكذبة نفسها** :فقد قال إخوة يوسف لأبيهم :﴿**قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ**﴾[4]. ويقول الحطّابون لأمّ حاسب كريم الدين: "إنّ الذئب افترس ولدك"[5].

إن التطابق اللفظي هنا يبلور وعيًا حكائيًا يجعل من العبارة القرآنية ذاتها جزءًا من ذاكرة الجماعة، تُستعاد في الحكاية لتعطي الغدرَ شرعيةً رمزية مألوفة لدى المتلقي ."فالنص الديني نواة أساسية في عقلية المتلقي العربي الإسلامي"[6]، ومثلما تتحوّل محنة يوسف إلى طريقٍ للنجاة على يد قافلة، تتحوّل محنة حاسب كريم الدين إلى طريق للنجاة عبر بابٍ خفيّ في أسفل الجبّ، يقوده إلى عالم الحيّات. بينما يقول القرآن في مشهد النجاة : ﴿**وَجَاءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا وَارِدَهُمْ فَأَدْلَى دَلْوَهُ قَالَ يَا بُشْرَى هَذَا غُلَامٌ وَأَسَرُّوهُ بِضَاعَةً وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَعْمَلُونَ**﴾[7]، يقول راوي الليالي: "فوجد في أسفل الجب بابًا إلى سرداب طويل حتى بلغ أرض الحيّات، حيث استقبلته ملكتهن"[8]. هنا يتحوّل الجبّ من فضاءٍ للظلم إلى بوّابة لعالم يتكشّف فيه الباطن. وهذا التحوّل، وإن بدا عجائبيًا، فإنه يوازي التحوّل اليوسفي في الدلالة: فالابتلاء ليس نهاية، بل بداية طريق معرفي.

---

[1] مهدي يعقوب فرحاني، **تجليات التناص القرآني في الشعر الفلسطيني الحديث**، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مج27، ع6، 2019، ص64.

[2] سورة يوسف: الآية 10.

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص772.

[4] سورة يوسف: الآية 17.

[5] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص774.

[6] قادوم محمود، **القصة القرآنية في شعر محمود درويش بين التشكّل الجمالي والبعد الرمزي**، قصة سيدنا يوسف عليه السلام نموذجا، مجلة هيتيت للإلاهيات (Hitit Theology Journal)، مج 21، العدد 2، ديسمبر 2022، ص1471.

[7] سورة يوسف: الآية 19.

[8] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص772.

أمّا ثيمة **الإغواء**، التي تشكّل ذروة القص القرآني في قوله تعالى: ﴿**وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ**﴾[1]، فإنها تظهر في الليالي في صيغ متعددة، ليست بالضرورة جسدية، بل قد تكون **معرفية** أو **سلطوية** .ففي قصة حاسب كريم الدين، لا تسعى ملكة الحيات إلى غوايته جسديًا، لكنها تغويه معرفيا، إذ تقول له: "يا حاسب كريم الدين، اسمع قصة بلوقيا وما رأى من العجائب"[2].

هذا الإغواء المعرفي يجعل حاسب كريم الدين أسيرًا للعالم الباطني الذي تكشفه الملكة، تمامًا كما وقع يوسف في امتحانٍ يتعلّق بقدرته على الثّبات أمام غواية القوة. وهكذا تتحوّل فتنة المرأة في القرآن إلى **فتنة العلم** في الحكاية الشعبية، لكنها تحتفظ بوظيفتها: إنها امتحان يسبق التحوّل.

ثيمة العلم والتأويل لبنة قارة في القصص اليوسفي ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿**وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ**﴾[3]، في صورة حكايات بلوقيا التي ترويها ملكة الحيّات لحاسب كريم الدين، والتي تكشف عن رؤية كونية تتعلق بالملائكة والجن والعوالم الغيبية. هذه القصص تقوم بوظيفة مقاربة لتأويل يوسف للأحلام؛ إذ تفتح أمام حاسب كريم الدين بابًا للمعرفة لا يصل إليه البشر عادة. وفي هذا التفاعل الخلاق تكمن قوة التناص: فالعلم الذي رُفع به يوسف يصبح في الليالي علمًا عجائبيًا يُكسب حاسب كريم الدين قيمة استثنائية. ويبلغ التناص ذروته في **التمكين** .فالقرآن يعلن بوضوح: ﴿**وَكَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الْأَرْضِ**﴾[4]، وبعد رحلة الغدر والجبّ/السجن والكشف، يعود حاسب كريم الدين إلى مدينته، فيقصّ على الملك ما شاهده، فيُعجب الرجل بحكمته، كما يقول النص: "فلما قصّ عليه ما كان منه ومن ملكة الحيات وكان سببا في شفائه ... قرّبه إليه وجعله وزيرا أعظم مكان الوزير شمهور ... ثم بعد ذلك خلع عليه خلعة منسوجة بالذهب الأحمر مرصّعة بالدرّ والجوهر وولاه بعض شؤون مملكته"[5]. وهكذا تكتمل الدورة السردية: السقوط ← الابتلاء ← المعرفة ← التّمكين، وهي نفسها الدورة اليوسفية، لكن ضمن فضاء عجائبي. وفي ضوء هذه المقاربات، يبدو واضحًا أن ألف ليلة وليلة لا تستعير قصة النبي يوسف مباشرة، بل تستعير **نموذجها البنيوي**، وتوزّعه على شخصيات متعددة. فحاسب كريم الدين هو الأقرب إلى يوسف في بنية السقوط والنجاة والمعرفة، وتتحوّل قصة يوسف إلى **هيكلٍ رمزي** تعيد الليالي توظيفه، فتُغيّر ملامحه الأسلوبية لكنها تُبقي على جوهره: أن الابتلاء طريق الارتقاء،

[1] سورة يوسف: الآية 23.

[2] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 744.

[3] سورة يوسف: الآية 6.

[4] سورة يوسف: الآية 56.

[5] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 841-842.

وأن الجبّ يمكن أن يكون بداية الملك، وأن المعرفة الحقيقية لا تُمنح إلا لمن مرّ بتجربة الظلمة، كما مرّ يوسف عليه السلام في الجبّ والسجن ومرّ حاسب كريم الدين في جبّ العسل وعالم الحيّات.

رابعا: قصة النبي يونس عليه السلام

قصة يونس عليه السّلام أحد أكثر النّماذج القرآنية كثافة رمزية فيما يخصّ **سُنّة الابتلاء** و**مفهوم الاحتواء الكوني**، بما يعني وضع الإنسان داخل فضاء مغلق شديد القسوة، لا ليُعذَّب، بل ليتهيّأ للانبعاث الرّوحي. يقول القرآن الكريم: ﴿**فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ**﴾[1]، ويصف حال الاحتواء بقوله: ﴿**فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ**﴾[2]، أي ظلمة البحر، وظلمة بطن الحوت، وظلمة الليل.

هذه البنية–السّقوط في حيّز مغلق، ثم النجاة–تتكرّر في ألف ليلة وليلة بطرق متعددة، لا بوصفها استعادة واعية لقصة يونس، بل كما تقول جوليا كريستيفا: "أن النص يأخذ معاني نصوص أخرى سابقة عليه أو متزامنة معه مستثمرا إياها في بناء خطابه الخاص"[3]، حيث يسري المعنى بين النصوص سريانا تفاعلياً حيًّا لا مجرد استنساخ. فيغدو النبي يونس–وفق منظور جنيت نصًا أوليًا تتحوّل بنيته إلى صور حكائية مختلفة في الليالي.

إن قصة الصياد والعفريت تتضمن في بنيتها العميقة مفهوم **الاحتواء الابتلائي** حين يقبع العفريت في **قمقم** يضيق به، فيقول: "لقد كنت في هذا القمقم مئات السنين، وقد عزمت أن أقتل أول من يطلقني"[4]. فالقمقم هنا صورة واضحة لبطن الحوت، فهو **حيث يُحبس الكائن الجبّار** داخل فضاء مغلق لا يُسمح له بالتنفس إلا حين يفرّج القدر عنه. وبينما يكون النبي يونس في احتواء إلهي، يكون العفريت في احتواء عقابي، لكن البنية واحدة: كائن محتوى داخل ظلمتين، ينتظر الخلاص.

ويتكرر هذا النموذج في ابتلاء الصياد نفسه، الذي يقع مرارًا في أحواض وفجوات مغلقة، إذ يقول النص: "فلم يكن لي حيلة إلا أن ألقيت نفسي إلى الله وانتظرت حكمه"[5]، وهو تعبير قريب من صرخة يونس:

[1] سورة الصافات: الآية 142.

[2] سورة الأنبياء: الآية 87.

[3] سكاي نبيلة، **نظرية التناص عند جوليا كريستيفا، من التناص إلى الإنتاجية**، مجلة دراسات معاصرة، الجزائر، المجلد6، العدد 01،جوان 2022، ص 630.

[4] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص 22.

[5] المصدر نفسه، ج1، ص 23.

﴿**فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ**﴾[1]، وهذا يؤكد ما يسميه جنيت الوظيفة السردية المشتركة، حيث يتحول النداء اليونسي إلى نداء شعبي يحفل به النص الحكائي.

أما **قصة حسن البصري** فتقدّم احتواءً ذا طبيعة مختلفة، إذ يُؤخذ إلى قصر الجنيات ويوضع تحت حصار روحي، كما يرد في نصّ الليالي: "وأصبح حسن في قصر لا يعلم أهو من الإنس أم من الجن، وتداولته الأيدي حتى اشتد خوفه"[2]. هذا التشويش الوجودي يعكس بوضوح البنية اليونسيّة، فقد وجد يونس نفسه في ظلمات لا يرى فيها شيئًا، ووجد حسن نفسه محتوى في قصر لا يعرف حقيقته. وكأنّ الحكاية تستعيد معنى الاحتواء الوجودي الذي يجعل الإنسان يرى حدوده، ويُسلّم قياده إلى قوة أعلى.

أمّا **حكاية السندباد البحري** ففيها يبدو النموذج اليونسي واضحا بشكل مباشر، ففي رحلته الثالثة يصف السندباد مشهدًا أقرب إلى الاحتواء البحري للنبي يونس، حين يقول: "وقد تحركت تلك الجزيرة –الحوت– ونزلت إلى قرار البحر ... فغرقت في البحر مع جملة من غرق"[3].

هنا يتجلى: البحر، الظلمة، باطن المكان، انتظار الخلاص. كلّها عناصر يونسيّة خالصة، تُذكّر بالآية: ﴿**وَذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ مُغَاضِبًا**﴾[4]، أي أنّ الظلمة ليست عقابًا فحسب، بل لحظة مواجهة مع الذات.

كما أن **قصة حاسب كريم الدين** تقدم صورة دقيقة عن بنية الاحتواء المشتركة مع قصة يونس، وإن كانت صورتها أقرب إلى قصة يوسف. ففي نصّ الليالي: "قطعوا الحبل وتركوه في الجبّ"[5]، والجبّ هنا فضاء يونسيّ بامتياز: ظلمة، عزلة، صمت، توقّف الزمن، انتظار غير مفهوم. ومثلما فتح الله ليونس عليه السلام طريق النجاة، ينفتح لحاسب كريم الدين "فرأى دهليزًا عظيمًا فمشى فيه فرأى بابًا عظيمًا من الحديد الأسود وعليه قفل من الفضة وعلى ذلك القفل مفتاح من الذهب فتقدم إلى ذلك الباب ونظر من خلاله فرأى نورًا عظيمًا يلوح من داخله وفتح الباب وعبر إلى داخله ومشى ساعة حتى وصل إلى بحيرة عظيمة فرأى في تلك البحيرة شيئًا يلمع مثل الماء فلم يزل يمشي حتى وصل إليه فرأى تلًا عاليًا من الزبرجد الأخضر وعليه تخت منصوب من

[1] سورة الأنبياء: الآية 87.

[2] **ألف ليلة وليلة**، ج4، مصدر سبق ذكره، ص1110-1111.

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص846.

[4] سورة الأنبياء: الآية 87.

[5] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص772.

الذهب مرصع بأنواع الجواهر"[1]. هذا الفتح يشكّل: السقوط في الظلمة يتبعه دومًا انفتاح سرديّ، إذ لا يمكن أن ينتهي الاحتواء إلا بقيامة رمزية للشخصية.

وإذا كانت قصص الليالي لا تستعيد قصة يونس حرفيًا، فإنّها تستعيد **مفهوميها المركزيين**:

- **الابتلاء** بوصفه تجربة وجودية تُظهر هشاشة الإنسان.
- **الاحتواء** بوصفه عزلةً قسرية ينتج عنها انكشاف داخلي.

وهذه الثنائية تتحوّل في الليالي إلى بنية سردية تتوزع على قصص الصياد، والسندباد، وحسن البصري، وحاسب كريم الدين، والعديد من الأبطال الذين يُغلق عليهم المكان أو القدر، ثم يخرجون من ضيق الظلمة إلى اتساع النجاة. وهذا ما يجعل قصة النبي يونس–وفق منظور التناصّ–حاضرة كنصّ باطني لا يعلن ذاته، لكنه يترك أثره العميق على بناء التجربة الحكائية.

وبذلك تمارس ألف ليلة وليلة إعادة توزيع النصوص داخل فضاء ثقافي جديد، حيث يصبح الحوت قمقمًا، والبحر قصرًا من الجنيات، وظلمة بطن الحوت ظلمة سرداب أو كهف أو جوف صخرة، بينما يحافظ النصّ اللاحق على المعنى نفسه :**أن الإنسان لا يُختبر فوق طاقته، وأنّ الظلمة ليست نهاية بل بداية ولادة أخرى**، كما جاءت في قوله تعالى :﴿**فَنَبَذْنَاهُ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ**﴾[2].

خامسا: قصّة الحكيم لقمان:

احتلَّ **لقمان الحكيم** مكانة راسخة في الثقافة الإسلامية كونه رمزًا للحكمة والأدب والاتزان الروحي، وقد خلدت الآيات القرآنية صورته حكيما مربيا، يُقدّم لابنه عصارة الحكمة والعلم التجربة الإنسانية من خلال الوصايا الشهيرة في سورة لقمان. ومن الطبيعي أن يتسرب هذا النموذج الأخلاقي والمعرفي إلى بنية السرد العربي الشعبي، وبخاصة ألف ليلة وليلة، باعتبارها خزانًا واسعًا لصور الحكمة الشعبية والدينية والرمزية، إذ نبّه محسن مهدي إلى "أن ألف ليلة وليلة استوعبت قِيَمًا دينية وأخلاقية إسلامية، وأعادت إنتاجها في صيغ قصصية"[3].

يغدو حضور لقمان الحكيم في ألف ليلة وليلة لا شخصية حاضرة حرفيًا، بل **نموذجًا معرفيًا** يتكرر عبر الحكم، والوصايا، والتمثلات الأخلاقية، وبناء شخصية الحكيم المرشد.

---

[1] المصدر نفسه، ج3، ص 773.

[2] سورة الصافات: الآية 145.

[3] ينظر: محسن مهدي، مرجع سبق ذكره، ص17.

الحكمة المروية: أثر وصايا لقمان في خطاب شهرزاد

تقارب شهرزاد في القصة الإطار موقع الحكيم الذي يقدّم الموعظة عبر الحكي، وهي وظيفة تشبه وظيفة لقمان الحكيم الذي استخدم القول الحكائي لتربية ابنه. تقول الآية الكريمة: ﴿**وَإِذْ قَالَ لُقْمَانُ لِابْنِهِ وَهُوَ يَعِظُهُ**﴾[1]. فأسلوب الوعظ الهادئ المباشر كثير في الحكايات التي ترويها شهرزاد، كما في الأمثال والعبر التي تختتم بها أغلب القصص: فمن أعان ظالمًا سلطه الله عليه، من حَفَر حفرة لأخيه وقع فيها، وغيرها من الأمثال التي تُردّد روح وصايا لقمان القرآنية في التحذير من الظلم، والكبر، واتباع الهوى. هذا التشابه البنيوي بين **الموعظة القرآنية** و**الموعظة الحكائية** يجعل شهرزاد تجسيدًا للبعد التربوي الذي يحمله لقمان في القرآن الكريم.

إن من أكثر قصص ألف ليلة وليلة التي تستدعي نموذج لقمان **حكاية الملك يونان والحكيم رويان**، فالحكيم فيها يقدم النصح للملك بلسان هادئ حاله الحكمة. يقول رويان للملك: "لا تعجل أيها الملك، فالعجلة تورث الندامة"[2]. وهذه العبارة تتلاقى في روحها مع حكمة لقمان: ﴿**وَاصْبِرْ عَلَى مَا أَصَابَكَ**﴾[3]. يواصل رويان تحذير الملك من اتباع أصحاب السوء، وهو موضوع صريح في وصايا لقمان حين قال: ﴿**يَا بُنَيَّ لَا تُشْرِكْ بِاللَّهِ ... وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ**﴾[4]. وهنا يلاحظ الباحثون، كما يشير عبد الفتاح كيليطو، أن الحكاية تميل إلى "تمجيد الحكيم الذي يعرف عواقب الأمور"[5]، وهي صفة تعبّر بدقة عن صورة لقمان في المخيال الإسلامي.

تعتمد حكاية **الصياد والعفريت** على بنية تربوية تشبه بنية الموعظة في قصة لقمان القرآنية؛ فالصياد يستخدم الحيلة والحكمة لتهذيب العفريت وإعادة عقله إلى الرشد.

وتجلي في هذه الحكاية حكمة الصياد حين يقول للعفريت: "اعلم أيها العفريت أن الظلم مرتعه وخيم"[6]، وهي حكمة تتوافق مع وصايا لقمان: ﴿**يَا بُنَيَّ إِنَّهَا إِنْ تَكُ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِنْ خَرْدَلٍ**﴾[7]، إذ تؤكّد الوصية على أن

---

[1] سورة لقمان: الآية 13.

[2] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص28.

[3] سورة لقمان: الآية 17.

[4] سورة لقمان: الآية 13-18.

[5] ينظر: عبد الفتاح كيليطو، **العين والإبرة**، مرجع سبق ذكره، ص56.

[6] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص22.

[7] سورة لقمان: الآية 16.

الظلم مهما خفي فإن الله يُظهره ويحاسب عليه. ويظهر في الحكمة الختامية للحكاية: "من أحسن وجد إحسانًا، ومن أساء وجد إساءة"[1]. وهذه حكمة لقمانية بامتياز تُترجَم في قالب حكائي شعبي.

حضور حكمة لقمان في قصة حسن البصري

إن الحكاية الشعبية لم تستدعِ الحكيم لقمان كشخصية، لكنها استدعت **وصلته المعرفية**، و**منهجه التربوي**، و**انضباطه الروحي**، وجعلت منه نظامًا دلاليًا يتكرر عبر الحكايات. فذلك يكون حضور لقمان في ألف ليلة وليلة حضورًا **غير مباشر** لكنه **فعّال** يكشف عن مدى تأثير النموذج القرآني في تشكيل الحكمة الشعبية.

المطلب الثاني: الأثر النبوي: تمثلات السنة النبوية في المتخيّل السّردي

إنّ تمثلات السنّة النبوية في المتخيل السردي بنيةٌ رمزيةٌ مركّبة، تتجاوز حدود الاستدعاء التقريري إلى إعادة تشكيل الدلالة داخل فضاء الحكي. فهي لا تُستحضر بوصفها مرجعية ثابتة فحسب، بل تُعاد كتابتها ضمن أفق تخييلي يتقاطع فيه المقدّس مع الجمالي، والتاريخي مع الرمزي. ومن ثمّ، تستمدّ هذه التمثلات فاعليتها من قدرتها على تحويل النص النبوي إلى طاقة دلالية منتجة، تُثري البناء السردي وتمنحه عمقاً تأويلياً، حيث يغدو المتخيل مجالاً لإعادة مساءلة المعنى وتوليد قراءات تتجاوز المباشر نحو الممكن السردي المفتوح.

أولا: غائية العبرة:

التناصّ الحديثي أحد أكثر مستويات التفاعل النصّي حضورًا في ألف ليلة وليلة، إذ يتسرّب الخطاب الأخلاقي والقيمي المستمدّ من السنّة النبوية إلى البنية الحكائية، لا على نحو الاقتباس المباشر، بل وفق ما تسميه جوليا كريستيفا "التفاعل النصّي الذي يعيد إحياء العلاقات بين النصوص السابقة والنصوص اللاحقة وإحياءها من جديد لتتوالد منها دلالات جديدة داخل النص"[2]. فالحكاية الشعبية تستعيد من الحديث الشريف **جوهره الأخلاقي**، وتدمجه في سياقات سردية عجائبية لتجعل الحديث حاضرًا في بنية الفعل السردي، وإن غاب عنه على مستوى اللفظ. وتبرز هذه الظاهرة بوضوح في صورة الخليفة **هارون الرشيد** كما تعرضه الليالي، إذ تصوّره حاكمًا يسهر على مصالح الرعية، ويخرج متنكّرًا ليرى أحوال الناس، كما في نص الليالي: "وكان

[1] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص30.

[2] رويدي عدلان، **مرجعيات القراءة المنتجة عند جوليا كريستيفا**، دليل الآداب واللغات، المجلد 2، العدد 1، 2023، ص162.

الرشيد إذا ضاقت عليه الأمور خرج متنكّرًا في الليل يتفقد أحوال رعيته."[1]، وهو مشهد يعكس بصورة غير مباشرة الحديث النبوي: "فكلكم راعٍ وكلكم مسؤول عن رعيته"[2]. فالليالي لا تستشهد بالحديث، لكنها تجسّد مضمونه في أفعال الرشيد، فتجعل من المسؤولية قيمة حاكمة للسرد. ويظهر هذا التناصّ مجددًا في مشاهد **رفع الظلم**، حين يُحضر الرشيد المتخاصمين للحكم بينهم فورًا، فيقول الراوي: "**أمر بإحضار الرجل ليفصل في دعواه قبل أن ينصرف**"[3]. وهو ما يفتح أفقا تأويليا يلتقي ، من حيث المقصديّة مع أحد أهم المبادئ الأخلاقية الحاضرة في التّراث الحديثي والمتمثّل في نصرة المظلوم و ردع الظّالم ، وهو ما يعيد إنتاج أحد أهم المبادئ الأخلاقية في الحديث: "انْصُرْ أخاكَ ظالِمًا أوْ مَظْلُومًا"[4]،لكن في صيغة سردية تُبرز العدل الفوري بوصفه فضيلة سياسية.

ولما كان **الصبر** و**التسليم للقدر** من أهم القيم الحديثية، فإن الليالي تعيد صياغتها داخل حكايات مثل الصياد والعفريت .فالصياد، وقد ضاقت عليه الأرض، يقول: "توكّلت على الله واستسلمت لما قُدّر لي"[5]، وهي عبارة تجسّد معنى الحديث: «واستعن بالله ولا تعجز وإن أصابك شيء فلا تقل لو أني فعلت كان كذا وكذا ولكن قل قدر الله وما يشاء فعل (فإنّ) لو تفتح عمل الشيطان"[6]. غير أن السرد الشعبي يمنح العبارةُ تلوّنًا دراميًا، لحظة يأس تسبق النجاة، وانكسارًا يسبق الفرج. وهذا التدرّج ليس نقلاً للحديث، بل هو توظيف لوظيفته الأخلاقية داخل الفضاء الحكائي. ويستمر التناصّ الحديثي تجليّا في البنية الجزائية للحكاية؛ فالعفريت الذي يتوعد بقتل الصياد يُقلب عليه مكره بالحيلة، ممّا يعيد إنتاج معنى الحديث الجزاء من جنس العمل: "**مَنْ نَفَّسَ عَنْ مُؤْمِنٍ كُرْبَةً مِنْ كُرَبِ الدُّنْيَا، نَفَّسَ اللَّهُ عَنْهُ كُرْبَةً مِنْ كُرَبِ يَوْمِ الْقِيَامَةِ، وَمَنْ يَسَّرَ عَلَى مُعْسِرٍ، يَسَّرَ اللَّهُ عَلَيْهِ فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ، وَمَنْ سَتَرَ مُسْلِمًا، سَتَرَهُ اللَّهُ فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ، وَاللَّهُ فِي عَوْنِ الْعَبْدِ مَا كَانَ الْعَبْدُ فِي عَوْنِ أَخِيهِ**"[7]، كما يظهر في قصص أخرى كثيرة.

---

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص45.

[2] رواه مسلم، ورد في كتاب الإمارة، باب فضيلة الإمام العادل (رقم 1829).

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص74.

[4] أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، الجامع المسند الصحيح المختصر، تحقيق: محمد زهير بن ناصر، ط1، دار طوق النّجاد، دمشق، 1422هـ، كتاب المظالم، باب نصر المظلوم رقم 2444.

[5] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص31.

[6] رواه مسلم في صحيحه، باب القدر رقم 1351، ص353.

[7] رواه مسلم في صحيحه، باب بدء الوحي، كتاب الذكر والدعاءوالتوبة والاستغفار، رقم 1368،

في **حكايات السندباد البحري**، خاصة حين يعترف السندباد بضعفه أمـام قوى الطبيعة، قائـلًا: "لم يكن لي إلا أن ألجأ إلى الله في البحر، فهو المنجي"[1]، وهي صيغة تتجاوب مع الحديث المتعلق بالتوكـل: "**لو أنكم تتوكلون على الله حقَّ توكُّله؛ لرزقكم كما يرزق الطيرَ: تغدوا خماصًا وتروح بطانًا**"[2]. ويستمر التوازي بين السرد والحديث في بنية الابتلاء ثم النجاة، حيث يرى السندباد العجائب، ويقع في الهلاك مرات، ثم ينجو، وكأن الحكاية تعيد تخييل معنى قوله ﷺ: "**عجبًا لأمر المؤمن، إن أمره كله خير**"[3] ، لكن في إطار بحري عجائبي.

أما **الإحسان للضعفاء**، وهو قيمة مركزية في السنّة، فيتمثل في حكايات مثل حكاية الملك عمر النعمان، حين يساعد أحد الأبطال شيخًا ضعيفًا: "فرآه رجل ضعيف الحال فأخذه بيده ورفق به"[4]. وهذا السلوك يتعالق مع صريح الحديث: "**هل تُنصرون وتُرزقون إلا بضعفائكم؟**"[5]. فإكرام الضعيف في الليالي ليس حركة إنسانية معزولة، بل هو جزء من هندسة سردية تأخذ شكل البركة التي تغيّر مجرى الأحداث. فالإحسان الذي يبدأ بفعل صغير يُنشر أثره في الحكاية كلها، وهو نمط بنائي متكرر يدل على أنّ الرواة كانوا يستدعون **البنية الأخلاقية الإسلامية** دون أن يستشهدوا بها مباشرة.

ومجمل هذه الصور يبيّن أن ألف ليلة وليلة ليست نصًا غريبًا عن الثقافة الإسلامية كما قد يُظن، بل هي نصّ **مغموس في بنية السنّة النبوية**، لكن بطريقة غير مباشرة، عبر ما يمكن تسميته بالهندسة الأخلاقية للنصوص، حيث يتحول الحديث من نص تشريعي إلى **منظومة قيمية** تحكم حركة السرد وإيقاع الشخصيات. فالحديث لا يُذكر، لكنه يُمارَس؛ لا يُقتبس، بل يُعاد إنتاجه في أفعال الأبطال، وفي بنية الجزاء والعقاب، وفي منطق الرحلة، وفي علاقة الإنسان بالقدر، وفي صورة الحاكم العادل. وهكذا يغدو التناصّ الحديثي في الليالي **حضورًا وظيفيًا**، لا نصيًا، وكأنّ الذاكرة الدينية تتكلم من وراء الحكاية الشعبية، لتصوغ عالمًا عجائبيًا لا ينفصل عن الروح النبوية التي سكنت المخيال العربي قرونًا طويلة.

---

[1] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص858.

[2] محمد بن عيسى الترمذي، سنن الترمذي، تحقيق: أحمد محمد شاكر وآخرون، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ط)، ج4كتاب الزهد، باب التوكل، حديث رقم 2344

[3] رواه مسلم في صحيحه، كتاب: الزهد والرقائق، باب: المؤمن أمره كله خير، حديث رقم 1466.

[4] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص283.

[5] رواه البخاري في صحيحه، كتاب: الجهاد والسير، باب: الاستعانة بالضعفاء والصالحين في الحرب، حديث رقم .2896

ثانيا: الإسراء والمعراج

تتعالق حكاية بلوقيا مع الفضاء المقدس بدءاً من **بيت المقدس**، الذي لا يحضر في السرد كبقعة جغرافية فحسب، بل كمركز أنطولوجي تنبثق منه الحقيقة؛ ففي محراب هذا المكان، اكتشف بلوقيا في خزائن والده تابوتاً من الأبنوس يحتوي على خبيئة تصف النبي الخاتم، حيث ورد في النص حرفياً :"**يا بلوقيا، إنَّ صفة هذا النبي أنه يُبعث في آخر الزمان.. واسمه محمد ﷺ، وهو خاتم الأنبياء، وسيد الأصفياء**"[1]. إن هذا الاكتشاف قد حوّل بيت المقدس من مقر للمُلك الأرضي إلى منطلق للترقي الروحي، محاكياً في ذلك دور القدس في المتخيل الإسلامي بوصفها محطة **الإسراء** ومعبر **المعراج**؛ فكما أن النبي ﷺ أُسري به إلى بيت المقدس قبل العروج، فإن بلوقيا انطلق من ذات النقطة بحثاً عن صاحب البشارة، ليصبح المكان أيقونة تربط بين الأنبياء والكمال المحمدي.

ومن ثمَّ ينتقل السرد من الزمن الأفقي إلى الزمن العمودي عبر رحلة بلوقيا التي تبدو صعوداً كونيًا شبيهًا بمعراج النبي ﷺ؛ إذ يستجمع المتن الحكائي: " **لرحلة بلوقيا مساراً يمرّ عبور سبعة بحار عجائبية سيراً على وجه الماء، عاين فيها جزر الجنة بترابها الزعفراني وتخوم النار بأشجارها ذات الرؤوس الآدمية، في محاكاة رمزية لمشاهد الجنة والنار. وتنتهي هذه الرحلة بخرق نواميس المكان وطي المسافات بمدد غيبي، لتتحول من طواف في طلب البشارة النبوية إلى كشف يقيني يتوج بالعلوم اللدنية والعودة للموطن**"[2]. ويتأسس هذا الارتحال على تشابك نصي مباشر مع وصف المعراج في الحديث الشريف :"**ثُمَّ عُرِجَ بِنَا إِلَى السَّمَاءِ، فَاسْتَفْتَحَ جِبْرِيلُ، فَقِيلَ: مَنْ أَنْتَ؟ قَالَ: جِبْرِيلُ. قِيلَ: وَمَنْ مَعَكَ؟ قَالَ: مُحَمَّدٌ... فَفُتِحَ لَنَا، فَإِذَا أَنَا بِآدَمَ فَرَحَّبَ بِي وَدَعَا لِي بِخَيْرٍ**.."[3]، وفي أثناء هذا العروج، يبلغ التعالق أقصى مداه عند لقاء بلوقيا بملائكة السماوات الذين يجمعون بين الهيبة والتقديس، حيث يصفهم النص حرفياً:" **في تلك الأراضي ملائكة لا شغل لهم سوى التسبيح والتقديس والتهليل والتكبير، ويدعون الله لأمة محمد ﷺ ...واعلم أن الأراضي سبع طباق،**[4]" وهو صدى سردي لقوله تعالى :﴿**يُسَبِّحُونَ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ لَا يَفْتُرُونَ**﴾"[5]، ويتجاوب مع وصف النبي ﷺ لازدحام السماء بالملائكة: "**أَطَّتِ السَّمَاءُ وَحُقَّ لَهَا أَنْ تَئِطَّ، مَا فِيهَا مَوْضِعُ أَرْبَعِ أَصَابِعَ إِلَّا وَمَلَكٌ وَاضِعٌ جَبْهَتَهُ سَاجِدًا لِلَّهِ.**"[6]

---

[1] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج 3، ص 755.

[2] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، المصدر نفسه، ج 3، ص 781–ص792.بتصرّف.

[3] صحيح مسلم، رقم الحديث 94.

[4] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج 3، ص 791.

[5] سورة الأنبياء، الآية: 20

[6] رواه الترمذي، كتاب الزهد، حديث رقم (2312)

بالموازاة مع تجليات الجنة، يغوص السرد في رصد عوالم العقاب، فرؤية بلوقيا لطبقات النار السبع حيث وصفها النص حرفياً:"**ورأى أشجاراً كأمثال رؤوس الآدميين معلقة بشعرها، وهي تتوقد ناراً من أرجلها، وتصيح بصياح عظيم**"[1]. وهذا المشهد يمثل تدويرًا عجائبياً للمشاهد التحذيرية الواردة في رحلة المعراج :"**رأيتُ أقواماً لهُم أظفارٌ من نُحاسٍ يَخمِشون وجوهَهُم وصدورَهُم**"[2].

وتنتهي هذه التجربة الكونية باللقاء مع **سيدنا الخضر**، الذي يمثل "الواسطة" الغيبية لإغلاق دائرة الرحلة، فحين عجز بلوقيا سأله الخضر حرفياً: "**يا بلوقيا ارفع رأسك فقد تقبل الله دعاءك وألهمني أن أوصلك...؟ اغمض عينيك،**[3]" ليتدخل الخضر بمنطق طي المكان ويعيده إلى موطنه في **مصر** في طرفة عين، في انعطافة سردية تؤكد إتمام دائرة الرحلة بالعودة للمركز (البيت) بعد نيل المعرفة، محققاً جوهر التوكل الروحاني: "**لَوْ أَنَّكُمْ تَتَوَكَّلُونَ عَلَى اللهِ حَقَّ تَوَكُّلِهِ لَرَزَقَكُمْ كَمَا يَرْزُقُ الطَّيْرَ**".[4] وبذلك، تغدو عودة بلوقيا لمصر ببركة الخضر تأكيداً على نجاة المؤمن الذي وصفه ﷺ بقوله:"**عَجَبًا لِأَمْرِ الْمُؤْمِنِ، إِنَّ أَمْرَهُ كُلَّهُ خَيْرٌ**."[5] حيث ينصهر المتخيل الحكائي في بوتقة المقدس ليقدم رؤية حداثية لرحلة البحث عن الذات والحقيقة، تنتهي بالرضا والسكينة في الوطن بعد رحلة الملكوت. بهذا تصير أن ألف ليلة وليلة لا تُصوّر الإسراء والمعراج نصيًا، لكنها تستعير **البنية الصعودية**، و**الكشف النوراني**، و**لقاء الملائكة**، و**خرق قوانين العالم**، و**العودة بعد المعرفة**، لتصبغها على شخصياتها العجائبية. إنها عملية تناصّ روحي تُحوّل الحدث المقدّس إلى **رمزٍ سردي** يعمل داخل الحكاية الشعبية، مع محافظة النص اللاحق على روح المعراج كما وصفها القرآن: ﴿**سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا ۚ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ**﴾[6]،دون أن يقترب من قدسيته، بل يجعله **بنية رمزية** لبناء الخيال.

[1] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج 3، ص 783.

[2] أحمد بن حنبل، المسند، تحقيق: شعيب الأرنؤوط وآخرون، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1421هـ، ج20، ص 42، حديث رقم (13340).

[3] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج 3، ص835.

[4] رواه الترمذي، باب الزهد، رقم 2344.

[5] رواه مسلم، باب الزهد والرّقائق، رقم2999.

[6] سورة الإسراء: ص 1.

المطلب الثالث: تمثلات العلوم الإسلامية

تؤسس حكاية الجارية تودّد في ألف ليلة وليلة لأحد أهم المفاصل التي تكشف عن تجذر المخيال الشعبي في بنية العلوم الإسلامية، لا من خلال إعادة صياغة للمعرفة الشرعية بطريقة تعليمية، بل عبر ما تسميه جوليا كريستيفا التناصّ الفعّال[1]، أي انتقال البنى المعرفية من خطاب ديني أصيل إلى خطاب حكائي عجائبي، مع احتفاظ النصّ اللاحق بالوظيفة العميقة للنصّ السابق. فالجارية تودّد ليست مجرد شخصية ذكية، بلبنية متجلية لمجمع من العلوم الإسلامية كما تُدرّس في حلقات المسجد والدرس، وكأنّ الرواة المجهولين الذين أنتجوا هذه الحكاية كانوا ينهلون من رصيد ثقافي فقهي ولغوي وبلاغي وحديثي واسع، أعادوا تركيبه في سياق سردي ممتع. ويظهر ذلك بوضوح منذ بدء مناظرة الجارية مع العلماء، حين يصف الراوي مشهد التحدي بقوله: "فاجتمع الفقهاء والنحاة والمتكلمون واللغويون بين يدي الجارية تودّد، وكل يسألها عن فن من العلوم"[2]، وهو وصف يتشابك مع صورة المجالس العلمية العباسية التي يجتمع فيها المتخصصون أمام الخليفة أو الوزير، مما يدلّ على أن الحكاية تستدعي–تناصيًا–شكل المناظرة كما عرفها التراث الإسلامي في كتب مثل البيان والتبيين والامتاع والمؤانسة، "**ويدخل فن المناظرة كخاصية أساسية للحضارة العربية الإسلامية، فالعقيدة الإسلامية قامت على مجادلة أهل الكتاب ومحاورتهم، وناظرت المشركين، واتخذت الحوار ونبذ الإكراه والتسلط أداة لذلك. كما كانت أداة لإنتاج المعرفة، وكان لشيوع خاصية المناظرة أثر في بروز نتاجات معرفية تحت عناوين مختلفة منها: التهافت والردود والنقائض والأضداد والمعارضة، وشاعت مجالس المحاورات والمناظرات في المجتمع الإسلامي بشكل واضح**"[3]. ومن أبرز مظاهر تمثُّل العلوم الإسلامية في الحكاية التناص:

أولا: علم الفقه وأصوله:

تكشف مناظرة الجارية تودّد مع الفقيه الأول عن بنية خطابية مركبة يقوم فيها السرد على استدعاء كثيف لمرجعيات الفقه الإسلامي داخل النسق الحكائي. ولا يتخذ هذا الاستدعاء شكل إحالة معرفية بسيطة، بل يتمظهر في صورة شبكة تناصية متعددة المستويات تتقاطع فيها نصوص الفقه والحديث واللغة، بحيث يتحول النص السردي إلى فضاء لإعادة إنتاج الخطاب الفقهي ضمن سياق أدبي. ومن منظور نظرية التناص يمكن القول

[1] جوليا كرستيفا، **علم النص**، مرجع سبق ذكره، ص 21.

[2] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص 724.

[3] أسماء فالح المومني، **المناظرة الأدبية في العصر العباسي**، مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث، الأردن، المجلد (7)، الملحق (2)، 2021، ص 332.

إن خطاب الجارية يقوم على إعادة تدوير النص الفقهي داخل بنية المناظرة، وهو ما يمنح النص بعداً معرفياً يتجاوز الوظيفة الحكائية نحو وظيفة تعليمية وسلطوية في آن واحد.

يظهر هذا التداخل النصي منذ اللحظة الأولى التي تُستدعى فيها منظومة أركان الإسلام بوصفها المدخل الأساسي للخطاب الفقهي .فعندما تُسأل الجارية عن الفرائض تجيب بقولها: "أما الفرائض الواجبة خمس :شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمداً عبده ورسوله، وإقام الصلاة، وإيتاء الزكاة، وصوم رمضان، وحج البيت لمن استطاع إليه سبيلاً."[1]

هذا القول بمثابة إعادة إنتاج سردية للحديث النبوي المعروف في كتب الحديث والفقه .ووفق نظرية التناص فإن النص الحكائي يستحضر هنا خطاب الحديث الشريف بوصفه نصاً مؤسساً داخل الثقافة الإسلامية، وهو ما يمنح إجابة الجارية مشروعية معرفية تتجاوز السياق السردي .ويعزز هذا التناص حضور البنية الفقهية التي صاغها الفقهاء عند حديثهم عن أركان الإسلام، إذ يقول النووي: "بني الإسلام على خمس :شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله وإقام الصلاة وإيتاء الزكاة وصوم رمضان وحج البيت."[2] بهذا المعنى يتحول النص الحكائي إلى حقل تداولي يعيد فيه السرد إنتاج الخطاب الفقهي داخل فضاء المناظرة. ويمتد هذا الحضور التناصي إلى مفهوم الصلاة كركن من أركان المنظومة التعبدية في الإسلام .فعندما تُسأل الجارية عن ماهية الصلاة تقدم تعريفاً مكثفاً:"الصلاة صلة بين العبد وربه"[3].

يتسم هذا القول بما يمكن تسميته بالتكثيف **الدلالي**، إذ يختزل بنية مفهومية واسعة في عبارة قصيرة تستعيد المعنى اللغوي والروحي للصلاة في آن واحد ويجد هذا التعريف امتداده في الحديث الشريف عبر تحويل المسافة من بعد مكاني إلى حالة وجدانية "أقرب ما يكون العبد من ربه وهو ساعد فأكثروا الدعاء"[4]. الخطاب الفقهي، حيث يقول الغزالي: "**الصلاة عماد الدين، وعصام اليقين، ورأس القربات، وغرة الطاعات**"[5].

إن حضور هذا المعنى داخل النص الحكائي يكشف عن تناص روحي وفقهي يعمل على ربط الخطاب السردي بالتصور التعبدي للصلاة. ولا يقتصر الأمر على التعريف، بل يتجاوز ذلك إلى استحضار البناء الفقهي

[1] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج2، ص725.

[2] رواه مسلم، كتاب الإيمانن، رقم الحديث8،

[3] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص 726.

[4] صحيح مسلم، باب الطهارة، رقم 290، ص91.

[5] أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، ط1، دار ابن حزم، بيروت، .2005، ص172.

الدقيق لشروط الصلاة. إذ تذكر الجارية: "شروط الصلاة خمسة :طهارة الأعضاء، وستر العورة، ودخول الوقت، واستقبال القبلة، والوقوف على مكان طاهر"[1].

يستعيد هذا القول البنية التصنيفية التي اعتمدها الفقهاء في كتب الفقه، وهو ما يشفّ عن حضور التناص المؤسسي مع المدونة الفقهية .فقد قرر الشافعي في: "**شرائط الصلاة خمسة :الطهارة من الحدث والنجس، وستر العورة، واستقبال القبلة، ودخول الوقت**"[2].وتكشف هذه المطابقة المفهومية عن آلية اشتغال النص الحكائي بوصفه فضاء لإعادة تدوير المعرفة الفقهية داخل خطاب أدبي.

ويتواصل هذا النسق التّناصي في حديث الجارية عن الطهارة، حيث تفصل في فرائض الوضوء بقولها: "فرائض الوضوء: غسل الوجه، وغسل اليدين مع المرفقين، ومسح بعض الرأس، وغسل الرجلين مع الكعبين"[3]. إذ يتكئ هذا القول على الآية القرآنية الواردة في سورة المائدة، مما يكشف عن تناص قرآني مباشر. وقد صاغ الفقهاء هذا الحكم في كتبهم بعبارات قريبة، إذ يقول ابن قدامة: "**وفرض الوضوء أربعة :غسل الوجه، وغسل اليدين إلى المرفقين، ومسح ما ينطلق عليه الاسم، وغسل الرجلين إلى الكعبين**"[4].

وبذلك يصبح النص الحكائي امتداداً تداولياً للخطاب الفقهي، حيث تتحول المناظرة إلى وسيلة لإعادة عرض الأحكام الشرعية في قالب سردي. ويتكشف التناص كذلك في حديث الجارية عن الصوم، إذ تقول: "أما فروض الصوم فنية الإمساك عن الأكل والشرب والجماع"[5]. وهذا التعريف يتطابق مع التعريف الفقهي التقليدي للصوم، إذ يقول الغزالي: "**أن الواجب فيه النية والإمساك عن الأكل والشرب والوقاع.**"[6].

إن هذه المطابقة تكشف عن حضور ما يمكن تسميته بالتناص التعليمي، حيث يتحول النص الحكائي إلى وسيط لنقل المعرفة الفقهية. كما يمتد هذا التناص إلى فقه الحج، حيث تقول الجارية: "فرائض الحج الإحرام السعي "[7]. وهذا التقسيم يحيل مباشرة إلى البناء الفقهي الذي صاغه الفقهاء في باب المناسك، إذ يذكر الإمام الغزالي: "**وأما الأركان التي لا يصح الحج بدونها فخمسة: الإحرام والطواف والسعي بعده والوقوف بعرفة**

[1] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص 727.

[2] ينظر: مصطفى البغا ومصطفى الخن وعلي الشربجي، **الفقه المنهجي على مذهب الإمام الشافعي**، ط4، دار القلم دمشق، 1996.ص121–ص128.

[3] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص 726.

[4] أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، مصدر سبق ذكره، ص160.

[5] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص 727.

[6] أبي حامد محمد بن محمد الغزالي،إحياء علو الدّين، ص22.

[7] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص 728.

والحلق بعده على قول "[1]. إن حضور هذه البنية داخل النص الحكائي يعكس تداخلاً بين السرد والفقه، حيث تصبح المناظرة أداة لعرض الأحكام الشرعية.

وفي نهاية المناظرة تنتقل الجارية إلى مستوى لغوي تحليلي يفسر المصطلحات الدينية وفق دلالاتها الأصلية، فتقول: "الوضوء في اللغة النظافة، والصلاة الدعاء، والصوم الإمساك، والزكاة الزيادة، والحج القصد"[2]. يمثل هذا الانتقال من الفقه إلى اللغة مثالاً على التناص المعجمي، حيث يستحضر النص خطاب المعاجم العربية لتفسير المصطلحات الشرعية .وقد وردت هذه الدلالات في كتب اللغة، إذ يقول ابن منظور: "**الوضوء من الوضاءة وهي النظافة، والصلاة في اللغة الدعاء**"[3].

وهكذا تكشف مناظرة الجارية تودّد عن بنية تناصية مركبة يتقاطع فيها النص السردي مع المدونة الفقهية والحديثية واللغوية .ويؤدي هذا التداخل إلى إنتاج خطاب موسوعي يجعل الجارية تمثيلاً للمعرفة المتعددة الحقول في الثقافة العباسية، فتتحول المناظرة إلى فضاء لإعادة تداول النصوص المرجعية داخل سياق أدبي يعيد توزيع السلطة المعرفية بين أطراف الحوار.

ثانيا: علم أصول العقيدة والتوحيد:

تمثّل مناظرة الجارية تودّد مع الفقيه الثاني مرحلة مختلفة في البناء المعرفي للحكاية؛ إذ ينتقل الخطاب من المجال التّعبدي الصرف الذي طبع المناظرة الأولى إلى مجال أوسع يتقاطع فيه الفقه مع علم العقيدة والتصوف. وهذا التحول يفصح عن توسع أفق المعرفة لدى الجارية، فتودد لا تكتفي بعرض الأحكام الشرعية، بل تنتقل إلى تحليل البنية الداخلية للإيمان ومقوماته .ومن هنا يتشكل النص فضاءً معرفياً مركباً تتجاور فيه مباحث الفقه وأصول الاعتقاد ومقولات الوعظ الروحي.

يبدأ هذا المسار حين يطلب الفقيه من الجارية بيان حقيقة الإيمان، فتجيب بقولها: "الإيمان ينقسم إلى تسعة أقسام: إيمان المعبود، وإيمان العبادة، وإيمان الخصوصية، وإيمان القبضتين، وإيمان الناسخ والمنسوخ، وأن تؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله وتؤمن بالقضاء والقدر خيره وشره حلوه ومره"[4].

---

[1] أبو حامد الغزالي،مصدر سبق ذكره،ص291.

[2] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص 730.

[3] أبو الفضل، **لسان العرب**، مصدر سبق ذكره، مادة وضأ،1/194

[4] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج2، ص731.

يستدعي هذا القول بنية معرفية تعود إلى المدونات الكلامية التي اشتغلت على تحليل مكونات الإيمان وتفريعاته .وتظهر هنا محاولة تفصيل مفهوم الإيمان إلى مستويات متعددة تتجاوز التعريف البسيط، وهو ما يتناص مع خطاب علماء العقيدة الذين جعلوا الإيمان مركباً من الاعتقاد والعمل. وفي هذا السياق يقول الطحاوي: "**الإيمان هو الإقرار باللسان والتصديق بالجنان.**"[1] ومن ثم فإن هذا التقاطع المعرفي يضفي على خطاب الجارية بعداً تعليمياً يربط بين المعرفة الفقهية والتصور العقدي للإيمان.

ويواصل النص تعميق هذا المنحى حين تنتقل الجارية إلى بيان ما يفسد الإيمان أو ينقصه، فتستشهد بمقولة منسوبة إلى سفيان الثوري: "ثلاث تذهب بثلاث :الاستخفاف بالصالحين يذهب الآخرة، والاستخفاف بالملوك يذهب الروح، والاستخفاف بالنفقة يذهب المال."[2] إن هذه العبارة تكشف عن انتقال الخطاب من مجال الفقه النظري إلى مجال الحكمة الأخلاقية. فالقول هنا لا يكتفي بوصف الحكم الشرعي، بل يربط السلوك الاجتماعي بنتائجه الروحية والدنيوية. وهو اتجاه نجده في الأدبيات الزهدية التي سعت إلى ربط الفقه بالأخلاق العملية، كما يقول ابن المبارك: "**أنتم إلى قليل من الأدب أحوج منكم إلى كثير من العلم**"[3]. ومن ثم يصبح النص فضاءً يجمع بين المعرفة الفقهية والخبرة الأخلاقية. ويستمر هذا المسار المعرفي حين تُسأل الجارية عن أبواب السماء، فتجيب: "وليس يعلم عدد أبواب السماء إلا الذي خلق السماء، وما من أحد من بني آدم إلا وله بابان: باب ينزل منه رزقه، وباب يصعد منه عمله."[4] يحمل هذا القول بعداً وعظياً واضحاً يستند إلى تصور كوني شائع في الأدبيات الإسلامية التي تربط أعمال الإنسان بحركة الملائكة وصعود الأعمال إلى السماء. وقد وردت فكرة رفع الأعمال في الحديث النبوي، حيث جاء: "**ترفع الأعمال يوم الإثنين والخميس فأحب أن يعرض عملي وأنا صائم.**"[5] ويكشف هذا الاستحضار عن تداخل الخطاب الفقهي مع التصور الروحي للعلاقة بين الإنسان والسماء. ويتخذ الحوار بعد ذلك منحى تحليلياً حين يُطلب من الجارية تفسير مقولة "عن شيء وعن نصف شيء وعن لا شيء، فتجيب: "الشيء هو المؤمن، ونصف الشيء هو المنافق، ولا شيء هو الكافر"[6].إن هذا التصنيف الثلاثي يعكس رؤية أخلاقية للإيمان تقوم على التدرج بين الكمال والنقصان والعدم.

---

[1] أحمد جابر جبران، **التعليقات السنية على متن العقيدة الطحاوية**، (دط)، دار العلوم الدينية، مكة المكرمة، ص54.

[2] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص 731.

[3] ابن المبارك، **كتاب الزهد والرقائق**، تحقيق وتعليق: أحمد فريد، ط1، دار المعارج الدولية للنشر، 1995، ص73.

[4] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص 731.

[5] رواه مسلم، **كتاب الإيمان**، باب عرض أعمال العباد، حديث رقم 2565.

[6] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص 731.

وهو تصور نجد جذوره في التراث الكلامي الذي ناقش مراتب الإيمان وأحوال المؤمنين. ويقول الحسن البصري في هذا السياق: "**ليس الإيمان بالتحلي ولا بالتمني، ولكن ما وقر في القلب وصدقته الأعمال**"[1]. ومن خلال هذا التدرج المفهومي يسعى النص إلى إبراز البعد الأخلاقي للإيمان. ويبلغ هذا التحليل ذروته حين تنتقل الجارية إلى الحديث عن القلوب، فتقول: "القلوب أربعة :قلب سليم، وقلب سقيم، وقلب منيب، وقلب منير."[2] يستعيد هذا القول خطاباً روحياً واسع الحضور في كتب الزهد والتصوف التي تناولت أحوال القلب وأمراضه .ويشير الغزالي إلى هذا المعنى بقوله: "**فإن القلب إذا فرغ من المذموم امتلأ بالمحمود ... وإذا تفرغت من نفسك وتطهيرها وقدرت على ترك ظاهر الإثم وباطنه وصار ذلك ديدنا لك وعادة متيسرة فيك**"[3]. إن إدراج هذا التصور داخل المناظرة يوسع من مجال الخطاب ليشمل البعد الباطني للدين، حيث تصبح المعرفة الدينية مرتبطة بتزكية النفس. ويتضح من خلال هذه المحاور أن المناظرة الثانية لا تكتفي بعرض الأحكام الشرعية، بل تنفتح على أبعاد عقدية وروحية تعيد صياغة العلاقة بين العلم والعمل. فالنص هنا لا يهدف إلى مجرد اختبار معرفة الجارية، بل يسعى إلى إبراز نموذج الإنسان العالم الذي يجمع بين الفقه والعقيدة والأخلاق. ومن ثم يمكن القول إن هذه المناظرة تمثل انتقالاً من المعرفة الفقهية العملية إلى المعرفة التأملية التي تعنى بحقيقة الإيمان وأحوال القلب. وبذلك يتسع أفق الخطاب ليصبح أكثر عمقاً، حيث تتجاور فيه مباحث الفقه مع قضايا العقيدة والتربية الروحية، الأمر الذي يمنح النص طابعاً موسوعياً يعكس طبيعة الثقافة العلمية في العصر العباسي.

ثالثا: علوم القرآن:

تشكل مناظرة الجارية تودّد مع المقرئ انتقالاً واضحاً داخل البنية المعرفية للحكاية من فضاء الفقه والعقيدة إلى فضاء علوم القرآن والقراءات. فهذا التحول بنية تناصية تنم عن توسيع الحقل المرجعي الذي يتحرك داخله الخطاب السردي، عندئذ تصبح المعرفة القرآنية محوراً لإنتاج المعنى داخل المناظرة. ومن منظور دراسات التناص يمكن قراءة هذا المقطع كنظام من الإحالات المرجعية القرآنية التي يعيد النص الحكائي تشغيلها ضمن سياق جدلي، أين يتحوّل النص القرآني إلى خلفية معرفية تنظم حركة السؤال والجواب.

[1] ابن أبي شيبة، **المصنف**، تحقيق: سعد الشثري: ط1، دار كنوز إشبيليا، الرياض، 2015، ص134.

[2] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص 731.

[3] أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، مصدر سبق ذكره، ص50.

يفتتح المقرئ الحوار بسؤال يتعلق ببنية المصحف وعدد سوره، فتجيب الجارية: "سور القرآن مائة وأربع عشرة سورة: منها سبع طوال، ومنها المئون، ومنها المثاني، ومنها المفصل."[1] هذا الجواب استدعاء بنية تصنيفية رسختها كتب علوم القرآن، حيث قسم العلماء سور القرآن إلى هذه الأقسام الأربعة .وقد أشار السيوطي إلى هذا التقسيم بقوله: "**وسورت السور طوالا وأوساطا وقصارا**"[2]. ويمكن اعتبار هذا التقسيم نظاماً دلالياً لتنظيم الخطاب القرآني؛ إذ تتحول السور إلى وحدات بنيوية داخل شبكة النص المقدس.

ينتقل الحوار بعد ذلك إلى مستوى أكثر دقة حين يسأل المقرئ عن عدد كلمات القرآن وحروفه، فتجيب الجارية: "كلمات القرآن تسعة وسبعون ألف كلمة، وحروفه ثلاثمائة ألف وثلاثة وعشرون ألفاً وستمائة حرف"[3]. إن هذا الجواب يستدعي تقليداً علمياً معروفاً في التراث الإسلامي تمثل في علم عدّ الآي والكلمات. وقد نقل الزركشي أن العلماء اجتهدوا في عدّ حروف القرآن وكلماته لأغراض تعليمية ومعرفية، فقال: "**اعتنى العلماء بعدّ كلمات القرآن وحروفه لما في ذلك من ضبط النص وحفظه.**"[4]

يتجه الحوار بعد ذلك إلى مجال القصص القرآني حين يسأل المقرئ عن عدد الأنبياء المذكورين في القرآن، فتجيب الجارية: "الأنبياء الذين ذكرت أسماؤهم في القرآن خمسة وعشرون نبياً"[5]. وقد ذكر المفسرون أن الأنبياء الذين وردت أسماؤهم في القرآن يبلغون خمسة وعشرين نبياً، كما أشار ابن كثير إلى ذلك في تفسيره عند حديثه عن الأنبياء: "**الأنبياء المذكورون في القرآن خمسة وعشرون نبياً**"[6]. ويمثل هذا الجواب نوعاً من الاستدعاء النصي للمدونة التفسيرية التي تعاملت مع القصص القرآني بوصفه محوراً لفهم تاريخ النبوة.

رابعا: علوم الكلام:

مناظرة الجارية تودّد مع حسن النظام المعتزلي منعطف معرفي داخل سلسلة المناظرات التي تتوزع عبر الحكاية؛ إذ ينتقل الخطاب من الفضاء الفقهي والقرآني إلى مجال الجدل الكلامي الذي يشتغل على قضايا الخلق والوجود والغيب .ويكشف هذا التحول عن توسع أفق المرجعيات المعرفية التي يستدعيها النص، بحيث لا يكتفي

[1] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج2، ص732.

[2] أبو الفضل عبد الرحمان بن أبي بكر الخضيري المصري الشافعي، جلال الدين السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، تحقيق: مركز الدراسات القرآنية، (دط)، السعودية: مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، 1426هـ، ج2، ص360.

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج 2، مصدر سبق ذكره، ص 732.

[4] بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1376هـ/1957، ج1، ص 249.

[5] **ألف ليلة وليلة**، ج 3، مصدر سبق ذكره، ص 738.

[6] ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، بيروت :دار الفكر، ج1، ص279.

باستحضار الموروث الفقهي أو التفسيري، بل ينفتح على خطاب المتكلمين الذين جعلوا العقل أداةً مركزية في مقاربة مسائل العقيدة .وبهذا المعنى يتأسس النص على ما يمكن تسميته بالتشابك النصي بين السرد والحجاج العقدي، فتتحول المناظرة إلى فضاء تداولي لإعادة تشغيل خطاب الكلام داخل بنية حكائية.

ويبدأ هذا الاشتباك المعرفي عندما يتوجه النظام إلى الجارية بسؤال يتعلق ببدايات الوجود: "أخبريني عن خمسة أشياء خلقها الله تعالى قبل خلق الخلق. فتجيبه الجارية: الماء والتراب والنوم والظلمة والنور"[1]. إن هذا الجواب يكشف عن حضور شبكة من الإحالات النصية المرتبطة بالتصور الكوني في التراث الإسلامي، حيث ارتبط الماء في الخطاب القرآني بأصل الحياة، كما في قوله تعالى: ﴿**وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ ۖ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ**﴾[2]. ويشير المفسرون إلى أن هذه الآية تؤسس لفكرة أن "**الماء هو أصل الموجودات الحية.**"[3]يمكن قراءة هذا الجواب بوصفه استدعاءً للرموز الكونية المؤسسة التي شكلت تصور المسلمين لبداية الخليقة؛ إذ تتجاور عناصر المادة (الماء والتراب) مع عناصر (الإدراك النوم) وثنائيات الوجود (النور والظلمة). وهنا يتحول السؤال الكلامي إلى آلية لإعادة بناء صورة الكون داخل السرد.

ينتقل النظام بعد ذلك إلى سؤال يرتبط بمبحث الصفات الإلهية، فيقول: "أخبريني عن شيء خلقه الله بيده." فتجيبه الجارية: "العرش وشجرة طوبى وآدم"[4]. وهنا ينفتح هذا القول على حقل عقدي واسع ناقشه المتكلمون عند حديثهم عن صفة الخلق الإلهي. وقد ورد في الحديث: "**إن الله خلق آدم من قبضة قبضها من جميع الأرض، فجاء بنو آدم على قدر الأرض**"[5]. ويمثل هذا الاستدعاء شكلاً من التفاعل النصي مع المدونة الحديثية التي جعلت خلق آدم بيد الله دلالة على تكريم الإنسان داخل النظام الكوني. يعيد النص توزيع السلطة المعرفية، إذ تتحول الجارية إلى موضع تأويل للخطاب العقدي الذي كان حكراً على علماء الكلام.

يتابع النظام امتحان الجارية بسؤال يحمل بعداً رمزياً، فيقول: "أخبريني عن أبيك في الإسلام، فتجيب: "محمد صلى الله عليه وسلم"[6]. هنا يُحيل هذا الجواب إلى تصور روحي للنسب الديني في الثقافة الإسلامية؛

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 738.

[2] سورة الأنبياء: الآية 30.

[3] الطبري، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، مصدر سبق ذكره، ج16، ص45.

[4] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 738.

[5] رواه الترمذي، رقم الحديث 2955..

[6] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 738.

عندما يصبح النبي الأب المعنوي للأمة. وقد جاء في الحديث: "**إنما أنا لكم بمنزلة الوالد أعلّمكم**"[1]. فهذا الجواب انتقالاً من المستوى المعرفي إلى المستوى الرمزي؛ إذ يتحول مفهوم الأبوة من رابطة نسبية إلى رابطة تعليمية وروحية، وهو ما يوازي البعد التربوي للخطاب النبوي.

بعد ذلك طرح النظام بعد ذلك سؤالاً يتصل بتصنيف الظواهر الكونية، فيقول: "أخبريني عن أربع نيران: نار تأكل وتشرب، ونار تأكل ولا تشرب، ونار تشرب ولا تأكل، ونار لا تأكل ولا تشرب". فتجيب الجارية بتقسيمها المعروف"[2]. يكشف هذا الحوار عن حضور ما يمكن تسميته بالتأويل الرمزي للطبيعة في الثقافة الوسيطة، حينئذ كانت الظواهر الطبيعية تُقرأ ضمن نظام دلالي يجمع بين المشاهد والغيب. وقد أشار الجاحظ "**إلى أن العلماء في عصره كانوا يفسرون الظواهر الطبيعية في ضوء تصورات دينية وفلسفية متداخلة**".[3]

يصل الحوار إلى مسألة غاية في الأهمية هي قضية الكلام الإلهي، فيقول النظام: "كم كلمة كلم الله موسى؟ فتجيب الجارية: ألف كلمة وخمسمائة كلمة"[4]. ترتبط هذه المسألة بمبحث الكلام الإلهي الذي احتل موقعاً مركزياً في جدالات المتكلمين .وقد ذكر البيهقي في سياق حديثه عن احتجاج موسى وآدم قول رسول الله عن قدم القرآن: "**احتج آدم وموسى عند ربهما، فحج آدم موسى عليه السلام، فقال موسى: أنت الذي خلقك الله بيده، ونفخ فيك من روحه، وأسجد لك ملائكته، وأسكنك جنته، ثم أهبطت الناس بخطيئتك إلى الأرض. قال: أنت موسى الذي اصطفاك الله برسالته وكلامه، وأعطاك الألواح فيها تبيان كل شيء، وقربك نجيًا، فبكم وجدت التوراة قبل أن أخلق؟ قال موسى: بأربعين عامًا. قال آدم: وجدت فيها وعصى آدم ربه فغوى؟ قال: نعم. قال: أفتلومني على أمر قد كتبه الله علي قبل أن أخلق بأربعين سنة؟ قال رسول الله ﷺ: فحج آدم موسى**"[5]. وهذا النص مثال على التفاعل بين الرواية الحديثية والخطاب الكلامي الذي حاول تفسير وتأويل طبيعة الكلام الإلهي وحدوده.

---

[1] ابن ماجه، **سنن ابن ماجه**، ط1، دار الفكر، بيروت، 2003، **كتاب الطهارة**، باب تعليم النبي أمته، حديث رقم .313

[2] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص 353.

[3] الجاحظ، **الحيوان**، مصدر سبق ذكره، ج1، ص36.

[4] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص 353.

[5] البيهقي، **الاعتقاد والهداية إلى سبيل الرشاد عن مذهب السلف وأصحاب الحديث**، تحقيق أحمدع صام الكاتب، ط1، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1981، ص99.

وفي ختام المناظرة يرسو النظام إلى مسائل الآخرة، فيقول:"أخبريني عن الصراط ما هو وما طوله وما عرضه، فتجيبه الجارية: طوله ثلاثة آلاف عام ... وهو أحد من السيف وأرق من الشعرة"[1]. وقد ورد وصف الصراط في كتب العقيدة بعبارات قريبة من هذا التصوير. يقول الغزالي: "**الصراط حق وهو جسر ممدود على متن جهنم أحد من السيف وأدق من الشعرة.**"[2] ويمثل هذا الوصف إعادة تمثيل للتصوّر الأخروي المأثور في المصادر العقائدية الإسلامية، حيث يستعير النّص الحكائي الأوصاف النبوية الواردة في شأن الصراط ليرسم معالم مشهد غيبي مستقر في الوعي التّراثي على الحقيقة ، محولا هذه الآثار اليقينية إلى ركيزة اختيارية داخل السّجال السردي.

تكشف هذه المناظرة عن خصوصية سردية لافتة، إذ يذكر النص أن حسن النظام لم يُجرَّد من ثيابه كما حدث مع غيره من العلماء. ويبدو أن هذا التفصيل يحمل دلالة رمزية تشير إلى اختلاف طبيعة المواجهة؛ فالحوار هنا لا يقوم على الإحراج الفقهي بقدر ما يقوم على اختبار القدرة العقلية. ولذلك فإن النص لا يعلن هزيمة النظام صراحة، بل يترك المناظرة مفتوحة على أفق الاعتراف الضمني بسعة معرفة الجارية. ومن خلال هذا البناء يجمل القول إن هذه المناظرة تشكل ذروة المسار المعرفي للحكاية، أين تنتقل من استدعاء النصوص الفقهية والقرآنية إلى اختبار القدرة على معالجة القضايا الفلسفية والكونية .وهنا يتحول السرد إلى فضاء تتقاطع فيه المعرفة الدينية مع التفكير العقلي أين "**احتدمت المناظرة بين المتكلمين والفقهاء وأصحاب الملل والنحل، وكانت من أهم الفنون النثرية، وكانت تشغل الناس على اختلاف طبقاتهم، وعقدت في المساجد، ومجالس الخلفاء والأمراء والبرامكة، وقد عقدت المناظرات في مجالس الخلفاء ومن ذلك المناظرات الفقهية كمناظرة الشافعي مع محمد بن الحسن الشيباني، ومناظرة أبي يوسف مع الإمام مالك ومنها، مما يعكس طبيعة الثقافة العباسية** "[3].

مناظرات الجارية تودّد نص أدبي كثيف يتناص مع العلوم الإسلامية، إذ لا تكتفي باستحضار مضامينها، بل تحاكي بنيتها المنهجية وآليات اشتغالها القائمة على الحجاج وتقعيد المعرفة .فهي تعكس طبيعة هذه العلوم باعتبارها حقولًا معرفية تأسست وفق قواعد صارمة، لكل علمٍ منها مجاله الخاص ومصطلحاته الدقيقة؛ فالفقه يُعنى **بتنظيم أفعال المكلّفين وأحكامهم العملية**، وقد تجلّت مناظراته في جدل الشافعي مع فقهاء الرأي حول

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص 354.

[2] الغزالي، **إحياء علوم الدين**، مصدر سبق ذكره، ص109.

[3] أسماء فالح المومني، **المناظرة الأدبية في العصر العباسي**، مرجع سبق ذكره، ص340.

القياس والاستحسان، بينما يختص أصول الفقه **بتقعيد قواعد الاستنباط وضبط الأدلة الشرعية** كما في مناظرات الشافعي مع مخالفيه. أما علوم القرآن فتتصل **بتفسير النص القرآني وقراءاته وعلومه**، كما يظهر في مناظرات ابن عباس مع الخوارج، والطبري في الترجيح بين الأقوال، وابن قتيبة في تأويل المشكل. ويبلغ هذا النسق ذروته في علم الكلام الذي يعالج **قضايا العقيدة والدفاع عنها بالحجاج العقلي**، كما في مناظرات الأشعري مع المعتزلة، ومجادلاتهم حول خلق القرآن، فضلًا عن مناظرات الحسن البصري وواصل بن عطاء.

المطلب الرابع: التجربة الصوفية

أولا: القصة الإطار:

القصة الإطار لبنة قارة تؤسس لمعمارية ألف ليلة وليلة، وعتبةً كبرى للدخول في فضاء التجربة الصوفية؛ فهي ليست مجرد تمهيد سردي، بل هي برزخ **تتداخل** فيه مأساة الملك شهريار مع حكمة شهرزاد لتشكل مسرحاً لعملية تزكية النفس وترويض الوحش الكامن في الإنسان.

شهريار.. تشريح النفس الأمارة وجحيم الأنا

لا تقدم ألف ليلة وليلة الملك شهريار بوصفه مجرد حاكم طاغية، بل ترسمه كنموذج مكثف للنفس الأمارة بالسوء حين تتملكه شهوة الانتقام وتعميه غشاوة الغضب. "**وقد شرح الإمام أبو حامد الغزالي النفس فقال: إنه مشترك بين معان، ويتعلق بغرضنا منه معنيان، أحدهما: المعنى الجامع لقوة الغضب والشهوة في الإنسان، وهذا هو الاستعمال الغالب على أهل المتصوفة، لأنهم يريدون النفس بالأصل الجامع للصفات المذمومة.**"[1] إن صدمة الخيانة التي تعرض لها لم تكن مجرد حدث اجتماعي، بل كانت زلزالاً روحياً زعزع يقينه، فأدخله في حالة من القبض الوجودي؛ حيث انغلق القلبُ عن استقبال تجليات الرحمة الإلهية، وصار يرى العالم كله من خلال مرآة ذاته المشروخة.

وفي المنظور الصوفي، يمثل شهريار **حالة الاستغراق في الكثرة** بتعدد الزوجات والقتل المتكرر والعمى عن الحقيقة الواحدة. إنه يجسد الأنا المتضخمة التي نصبت نفسها إلهاً يعاقب ويحيي ويميت. فقراره بقتل النساء العذروات ليس إلا محاولة يائسة ويومية لقتل الجانب الأنثوي الجمالي في الوجود، ظناً منه أن الفناء هو الحل لبقاء كبريائه وهو ما يتطابق مع قول ابن عطاء السكندري موضحا تلك الموانع التي تحول دون اشراق القلب: "**كيف**

[1] عبد الستار إبراهيم الهيتي، **الحوار الذات والآخر**، الجزء الأول، ط1، سلسلة كتاب الأمة، السنة الرابعة والعشرون، العدد 99، الدوحة: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بقطر، 2004م، ص 104.

يرق قلب صور الأكوان منطبعة في مرآته؟ أم كيف يرحل إلى الله وهو مكبل بشواته؟ أم كيف يطمع أن يدخل حضرة الله وهو لم يتطهر من جناية غفلاته؟ أم كيف يرجو أن يفهم دقائق الأسرار وهو لم يتب من هفواته؟"[1] فالبحث هنا يتنا مفهوم الحجاب، فشهريار محجوب بظلمة نفسه عن نور ربه، وهو ما يصفه بدقة جلال الدين الرومي بقوله: "**وعندما لميجاز صنم النفس بما يستحضر، تولى من صنم نفسه صنم آخر، وإن صنم نفوسكم يعد أم الأصنام، فالصنم حية لكن صنم النفس تنين**".[2] وهو ما يجعله يعيش في جحيم متصل من الشك والخوف، معتقداً أن الخلاص في السيف، بينما الخلاص في المجاهدة وهو ما يورده النص الليلي قَسَماً مروعاً لشهريار يكشف عن عمق هذه العلة الروحية وسيطرة شيطان النفس عليه: "**ثم إنه رمى عنق زوجته وكذلك أعناق الجواري والعبيد وصار الملك شهريار يأخذ بنتا بكرا يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها ولم يزل على هذا الحال ثلاث سنوات فضجت الناس وهربت ببناتها** "[3].

هذا الهروب نحو الموت يبين عن فراغ روحي وعجز عن تأويل البلاء كونه منحة تستوجب العودة إلى الله لا الانتقام من خلقه. وفي مواجهة هذا الطغيان النفسي، تظهر شخصية شهرزاد لا بصفتها ضحية جديدة، بل باعتبارها **الشيخ المربي** أو الطبيب الروحاني الذي يمتلك ترياق الشفاء. فشهرزاد تدرك بحدسها العرفاني أن مواجهة السيف بالسيف لن تزيد النار إلا اشتعالاً، فقررت مواجهته بالكلمة والحكمة.

ففي لحظة فارقة ووعي جنوني تتحول غرفة الملك في الليالي إلى ما يشبه **الخلوة الصوفية** التي يُخضع فيها الشيخُ مريدَه لـ**رياضة النفس**؛ فالتحول الجوهري في شخصية شهريار يبدأ حين يجلس مجلس الإنصات أمام شهرزاد. وهو ما يقابله في العرف الصوفي، **انتقال من مقام التّجبر إلى مقام المريدية**.

فقبلاً كان ملكا لا يسمع إلا صوت نفسه، ليبدأ في تعلم فضيلة الصمت والاستماع للحكايات التي ترويها شهرزاد كمرايا مصقولة، يرى فيها شهريار نماذج للملوك العادلين والظالمين، والعشاق الأوفياء والخائنين. ذكر قصصي يفتت قسوة قلبه تدريجياً. وهو ما يؤصله الإمام القشيري حين يتحدث عن ضرورة قتل النفس بالمعنى المعنوي لتحيا الروح حين يقول: "**واعلم أن أصل المجاهدة وملاكها فطم النفس عن المألوفات وحملها على خلاف هواها في عموم الأوقات**"[4].

---

[1] هشام أبو الحسن علي الحسن، **الله والانسان عند جلال الدين الرومي**، **(دط)** مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، (دت)، ص 158.

[2] المرجع نفسه، ص 215.

[3] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج1، ص9.

[4] أبو القاسم عبد الكريم ابن هوزان القشري الشافعي، **الرسالة القشيرية**، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د ط ،2001، باب المجاهدة، ص 120.

شهرزاد وتناص "الإنسان الكامل": سيمياء "الكلمة المُحيية" ومقام الفتوة

في قلب العدمية التي بلغها شهريار تشع نورا في الأفق شخصية شهرزاد لتؤسس تناصاً مضاداً مع مفهوم **الإنسان الكامل** في الفكر الصوفي، "**وهو الذي يكتمل جوهره بالعلم والعمل كغرض للمعرفة.**"[1] ووفق هذا التعريف فالإنسان الكامل هو الذي جمع بين الجمال والجلال، وبين المعرفة اللدنية والتضحية الفدائية. فشهرزاد لا تتقدم إلى مخدع الملك أنثى تدافع عن حياتها البيولوجية فحسب، إنما كتجل **للقطب** الذي يحمل عبء إنقاذ الجماعة، متسلحةً بمخزون معرفي هائل يؤهلها لممارسة **الطب الروحاني**، حيث **تتحاور** الشخصية السردية مع مفهوم **الفتوة الصوفية** التي تعني بذل الروح لنجاة الخلق،" **على حد قول ابن عربي :"فنفسي للحق لا لي فأبدأ بها وأوثرها على غيرها من النفوس كونها لله لا لي، فلهذا تكتمل الفتوة في تركها المعلوم عند المحجوبين عن إدراك حقائق الأمور فإن مالكها أمرني بتقديمها في إداء الحقوق.**"[2] فشهرزاد لم تُسق قسراً إلى الموت، بل اختارت الهبوط إلى جحيم شهريار بمحض إرادتها لانتشاله منه. ويورد النص الليلي وصفاً دقيقاً لمؤهلاتها المعرفية ونيتها الفدائية، مؤسساً لشرعيتها كشيخ مربي بقوله: **"وكانت شهرزاد قد قرأت الكتب والتواريخ، وسير الملوك المتقدمين، وأخبار الأمم الماضيين. قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ... فقالت لأبيها: بالله يا أبتِ زوجني هذا الملك، فإما أن أعيش، وإما أن أكون فداءً لبنات المسلمين وسبباً لخلاصهن"**[3]. هذا المقتبس يؤكد أن شهرزاد تمتلك سلاح الكلمة من الكتب والتواريخ في مواجهة سلاح السيف، وأن غايتها هي الخلاص، وهو الهمّ الأكبر للأولياء.

ولا يقتصر التناص عند حدود التضحية، بل يمتد إلى **أونتولوجيا الكلمة**؛ فاستراتيجية شهرزاد في السرد لا تهدف إلى التسلية، بل إلى إعادة خلق وعي الملك من جديد. إنها تستخدم الحكاية كمرآة مصقولة يرى فيها شهريار قبحَ أفعاله عبر أقنعة الشخصيات، مما يفتت قسوة قلبه تدريجياً. وقد عمق محيي الدين بن عربي هذا المعنى حين اعتبر أن شهود الحق في المرأة هو أتم الشهود، لأنها تجمع بين الفعل والانفعال، وهو ما ينطبق تماماً على شهرزاد التي كانت منفعلة زوجة خاضعة ظاهراً وفاعلة معلمة مسيطرة باطناً. حين يقول في كتابه فصوص الحكم عن سر الإبداع في الأنثى: **"فكان عليه السلام أدل دليل على ربه، فانه أوتي جوامع الكلم التي هي مسميات أسماء ... لذلك قال في باب المحبة التي هي أصل الموجودات: حبب إلي من دنياكم ثلاث؛ بما**

[1] ناجم مولاي، **مفهوم الإنسان الكامل في الفكر الصوفي**، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد السابع، جانفي 2012، ص 143.

[2] أبو بكر محي الدين بن عربي، **الفتوحات المكية**، دار الكتب العلمية بيروت، د ط د س، ج 1، ص 354.

[3] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج1، ص9.

فيه من التثليث؛ ثم ذكر النساء والطيب وجعلت قرة عينه في الصلاة. فابتدأ بذكر النساء وأخر الصلاة، وذلك المرأة جزء من الرجع في أصل ظهور عينها"[1].

هذا النص الصوفي يكاد يفسر التحول الجذري في نظرة شهريار؛ فقد بدأ علاقاته بالنساء كحب شهوة طبيعية صورة بلا روح أدى إلى القتل، لكنه مع شهرزاد انتقل إلى الحب الخالص الذي يدرك الروح والمعنى. وبناء على ذلك فقد نجحت شهرزاد في تحويل الطاقة الغضبية لدى الملك إلى طاقة رحمة، وأثبتت أن الأنثى التي احتقرها شهريار هي باب السماء ومصدر الحياة، وأن الكلمة الطيبة هي الشجرة التي أصلها ثابت وفرعها في السماء، تؤتي أكلها توبة شهريار كل حين بإذن ربها.

وهكذا **تتعالق** حكايات الليالي مع مسار التطور الروحي للملك، فتنتهي المدونة وقد تحول شهريار من وحش يقتات على الدماء إلى إنسان يذرف الدموع توبةً وندماً، "فعند ذلك بكى الملك وضم أولاده إلى صدره وقال يا شهرزاد والله إني قد عفوت عنك من قبل مجيئ هؤلاء الأولاد"[2]. ليتحقق فيه وعدُ السالكين بأن من عرف نفسه، عرف ربه، وقد كانت شهرزاد هي الدليل والبرزخ الذي عبر به من ليل النفس الأمارة إلى فجر النفس المطمئنة. فتنتظم القصة الإطار في ألف ليلة وليلة بوصفها رحلة كيميائية لتحويل المعدن البشري الخسيس إلى ذهب خالص. فالعلاقة بين شهريار وشهرزاد ليست صراعاً بين جلاد وضحية، بل هي جدلية المرض والشفاء؛ أين يمثل شهريار العلة الكامنة في الانفصال عن الحق والغرق في وهم الأنا، وتمثل شهرزاد الترياق المستمد من الحكمة الكلية. ولقد نجحت شهرزاد، عبر استراتيجية **السرد الدائري** *، في تفكيك **الزمن الخطي** للموت الذي فرضه الملك، واستبداله بزمن دائري للحياة والتأمل. إنها لم تمنحه المتعة فحسب، بل منحته المرآة؛ ففي كل حكاية كان شهريار يرى شظية من روحه المشوهة، فيبدأ في ترميمها. وبهذا، تتحول ألف ليلة وليلة من زمن للعقوبة إلى زمن للخلوة التربوية، يخرج منها الملك وقد تخلص من سم الغفلة والانتقام ليتذوق شهد المعرفة والعفو.

إن توبة شهريار في النهاية هي إعلان عن انتصار الكلمة المحيية على السيف المفني، واعتراف بأن المرأة التي كانت رمزاً للدنس والخيانة في عقيدته الأولى هي في الحقيقة مظهر الجمال الإلهي وواسطة العقد في نظام الكون. وهذا ما يؤكده النص الليلي لحظة الإشراق الختامية بقول الراوي "فقال الملك شهريار: يا شهرزاد، "لكوني

---

[1] محي الدين بن علي ابن العربي، **فصوص الحكم**، تحقيق: أبو العلا عفيفي، (دط)، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 214-215.

[2] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج4، ص 1466.

* السرد الدّائري هو بمثابة أيقونة بصرية وزمنية ، يحوّل النص من "خط سير" يتقدم نحو الامام إلى "مركز وثقل" تدور حوله الأحداث. وهو تقنية تمنح النص تماسكا معماريا شديدا، يترك القارئ في حالة تأمّل لأن النهاية لا تعني الخاتمة، بل تعني إعادة قراءة البداية بوعي جديد.

رأيتك عفيفة تقية نقية بارك الله فيك وفي أبيك وفي أمك وأصلك وفرعك ... ثم دعا بعقد النكاح فكتب الكتاب، وفرح الناس، وزينت المدينة، وخلع الملك على جميع الناس، وعاشوا في أرغد عيش حتى أتاهم هادم اللذات"[1]. فهذا التحول الجذري هو التطبيق العملي لما قرره حجة الإسلام الغزالي في تشخيصه لأمراض القلوب وطرق علاجها، إذ يعتبر أن صلاح القلب لا يتم إلا بمجاهدة النفس وكفها عن هواها بالعلم والحكمة بقوله: **"اعلم أن القلب إذا مرض وعجز عن طاعة الله، لم يشفه إلا العلم والحكمة والموعظة الحسنة ... فكما أن البدن لا ينمو إلا بالغذاء، فالقلب لا يزكو إلا بالحكمة، وهي غذاؤه الحقيقي"**[2].

ثانيا: رحلة بلوقيا:

من خزانة الغفلة إلى فضاء التجريد.

حكاية بلوقيا انزياح سردي لافت داخل المدونة الليلية؛ فهي تغادر نمط الحكاية الشعبية القائمة على الحيلة والمغامرة الحسية، لتدخل في صميم **الأدب الرمزي الصوفي**. إننا أمام نص يتداخل فيه الجغرافي بالروحاني، حيث لا تُقاس المسافات بالأميال، بل بالمقامات والأحوال. "**فالأحوال مواهب والمقامات مكاسب والأحوال تأتي من الوجود نفسه، والمقامات تحصل ببذل المجهود.**"[3] فهذه الرحلة تحاور بوعي دقيق مسار السالك المجذوب الذي نادته الحقيقة قبل أوانها، فقرر خلع رداء الملك الصوري ليرتدي خرقة الفقراء، باحثاً عن الإنسان الكامل الباحث عن الحقيقة المحمدية في رحلة قوامها الكشف عن حقائق الكون، والبصيرة التي تخترق كثافة المادة.

تبدأ الحكاية بلحظة مفصلية تتجاوز العثور على كنز مادي، لتصبح رمزاً لانكشاف السر الإلهي المودع في صندوق القلب. "**فمشهد عثور الملك الشاب بلوقيا في خزائن أبيه المغلقة على صندوق من الأبنوس، يحتوي بداخله على رقعة تصف النبي الخاتم صلى الله عليه وسلم**"[4]، يمثل في القاموس العرفاني العتبة الأولى لمقام السيد بين يدي الله عز وجل، فيما يقام فيه من العبادات والمجاهدات والرياضات والانقطاع الى الله عزوجل.

---

[1] أنظر: **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج4، ص1466.

[2] أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، مصدر سبق ذكره، ج 3، ص 60.

[3] أبو القاسم عبد الكريم ابن هوزان القشري، **الرسالة القشرية**، مصدر سبق ذكره، ص 57.

[4] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج3، ص775.

قال الله تعالى: ﴿**وَلَنُسْكِنَنَّكُمُ الْأَرْضَ مِن بَعْدِهِمْ ۚ ذَٰلِكَ لِمَنْ خَافَ مَقَامِي وَخَافَ وَعِيدِ**﴾"[1]، وقال تعالى: ﴿**وَمَا مِنَّا إِلَّا لَهُ مَقَامٌ مَّعْلُومٌ**﴾"[2]، وهي اللحظة التي ينتفض فيها القلب من رقدة الغفلة استجابةً لنداء الغيب.

إنّ هيام بلوقيا بالنبي ﷺ الذي لم يره ولم يُبعث بعد في زمن الحكاية، يتحاور مع مفهوم الميثاق الأول في عالم الذر مصداقا لقوله تعالى: ﴿**وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ ۖ قَالُوا بَلَىٰ ۛ شَهِدْنَا ۛ أَن تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَٰذَا غَافِلِينَ**﴾[3]، فالحب هنا سابق للوجود التاريخي. وهذا الانجذاب الروحي المفاجئ يدفع البطل فوراً إلى ممارسة مقام الوجد والوله، "فمرتبة الوجد وهي حصول الشعور الذي استدعاه السالك بتواجده فإذا راوحه هذا الشعور، أو غلب عليه سمي وجدا"[4]؛ فحين يخلع التاج ويتخلى عن السلطة والجاه؛ لأن القلب السالك لا يتسع لملكين في آن واحد ملك الدنيا الفاني وملك المحبوب الباقي. النص هنا يتعالق مع سير الزهاد الملوك مثل إبراهيم بن أدهم، مؤكداً أن الخطوة الأولى نحو السماء تبدأ حتماً بكسر صنم الأنا، وأن الخروج من القصر هو دخول في الولاية التي يقول عنها أبو سعيد الخزار: "**إذا أراد الله تعالى أن يوالي عبدا من عبيده فتح عليه باب ذكره، فإذا استلذ الذكر فتح عليه باب القرب ثم رفعه إلى مجالس الأنس به ثم أجلسه على كرسي التوحيد، ثم رفع عنه الحجب وأدخله دار الفردانية، وكشف له عن الجلال والعظمة، فإذا وقع بصره عن الجلال والعظمة بقي بلا هو فحين إذ صار العبد زمنا ثانيا، فوقع في حفظه سبحانه وبرئ من دعاوى نفسه**".[5] وقد أبدع السرد الليلي في تصوير هذه اللحظة الانتقالية الحاسمة التي تعادل الموت الإرادي عن الدنيا، حيث يورد النص: "ففتح خزانة من تلك الخزائن ... فإذا هي خلوة صغيرة وفيها عمود من الرخام الأبيض وفوقه صندوق من الأبنوس ففتحه فرأى فيه كتابا ففتح الكتاب وقرأه فرأى فيه صفة محمد صلى الله عليه وسلم وأنه سيبعث في آخر الزمان وهو سيد الأولين والآخرين فتعلق قلبه بحبه ... ثم خرج سائحا نحو الشام"[6]. هذا الخروج الدرامي يمثل التطبيق العملي لما صاغه الإمام القشيري في تعريفه لأركان البدايات، حيث يعتبر أن صدق التوجه يقتضي مفارقة المألوفات، وهو ما يؤكد أن رحلة بلوقيا ليست سياحة في المكان بقدر ما هي هجرة بالقلب إلى المكون عن مقام اليقظة والتوبة: "**فالتوبة هي بداية**

---

[1] سورة إبراهيم: الآية 14.

[2] سورة الصافات: الآية 164.

[3] سورة الأعراف: الآية 72.

[4] محمود حمدي زقزوق، أحمد الطيب، وآخرون، **موسوعة المفاهيم الإسلامية العامة**، المجالس الأعلى للشؤون الإسلامية مصر، 2003 ص 699.

[5] أبو القاسم عبد الكريم ابن هوزان القشري، **الرسالة القشرية**، مصدر سبق ذكره، ص 118.

[6] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج3، ص 755.

العبد ونهايته، وحاجته إليها في النهاية ضرورية، كما أن حاجته إليها في البداية كذلك ... واليقظةُ هي انزعاجُ القلبِ لروعةِ التنبيه"[1].

النية وجدلية الصادق والمُدّعي :

تنتقل الحكاية من مرحلة الوصل الفردي إلى مرحلة الصحبة الاختبارية، حيث يظهر عفان لا كشخصية خارجية مستقلة، بل كمعادل موضوعي للنفس الأمارة التي ترافق السالك، لتؤسس لتناص درامي مع أدبيات الآفات القلبية في التصوف. فالعلاقة بين بلوقيا وعفان تجسد الصراع الأزلي داخل المريد بين إرادة الحق وإرادة الحظ؛ فبينما يطلب بلوقيا الوصول إلى مقام القرب من النبي المنعِم "وطريق القرب إنما هو مشاهدتك لقربه تعالى منك قربا معنويا لقوله سبحانه: ﴿**وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ**﴾"[2][3]، هنا يطلب عفان التحصيل لوسائل السيطرة على الكون عبر خاتم سليمان النعمة. وهنا تتحول الرحلة إلى غربال دقيق يميز بين الصادق الذي يطلب الله، والمدعي الذي يطلب الكرامات والسلطة الروحية لنفسه، وهو ما يُعرف في اصطلاح القوم بمكر الاستدراج. وتبلغ هذه الجدلية ذروتها التناصية عند العتبة المقدسة قبر النبي سليمان، حيث يتحول القبر إلى محكمة للنيات. فلحظة اقتراب عفان من الخاتم ومحاولته انتزاعه دون إذن روحي وبدافع دنيوي محض، تقابلها لحظة احتراقه الفوري وتحوله إلى رماد، بينما ينجو بلوقيا الذي كان حاضراً في المكان نفسه. فهذا التباين المصيري في الجزاء ليس عشوائياً، بل هو تحاور مع القانون العرفاني القائل بأن من طلب غير الله، أحرقته أنوار الجلال. ويورد النص الليلي مشهداً أيقونياً لهذه اللحظة الفارقة، تتكلم الحقائق وتخرس الادعاءات: **"فتقدم عفان إلى التخت لكي يأخذ الخاتم ... فهبط عليه ثعبان ونفخ فيه نفخة فأحرقه فصار رماداً، وغشي على بلوقيا ... فناداه منادٍ: لا بأس عليك، إن هذا قامته شقوته لكي يأخذ الخاتم، وأما أنت فقامتك سعادتك، ولولا حبك للنبي محمد صلى الله عليه وسلم لأحرقتك كما أحرقت صاحبك"**[4].

إن الصوت الهاتف الذي يعلل النجاة بالحب والهلاك بالشقوة وفساد القصد، يقيم تناصاً مباشراً مع تحذيرات شيوخ التربية من خطر الوقوف مع الكرامات والخوارق والانشغال بها عن المكون. فاحتراق عفان هو تجسيد حي لنهاية المدعي الذي لم يتطهر من حظوظ النفس. وهنا تتعالق الحكاية مع تنظيرات الإمام السهروردي

---

[1] أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن أيوب، ابن قيم الجوزية، **مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين**، تحقيق محمد حامد الفقي، ط2، الجزء الثاني، دار الكتاب العربي، بيروت، 1973، ص 197.

[2] سورة ق: الآية 16.

[3] عبد المجيد الشرنوبي، **شرح الحكم العطائية**، علق عليه عبد الفتاح البزم، ط2، دار ابن كثير، دمشق، 1989، ص 142.

[4] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج3، ص 758.

في عوارف المعارف، الذي شرح بدقة كيف تكون الكرامة حجاباً وقاطعاً للطريق إذا صادفت نفساً غير مزكاة. ففي نص يكاد يكون تعليقاً صوفياً على مصير عفان، يقول جلال الدين الرومي: "**وكل من يبدي الوقاحة في الطريق، يصبح غريقا في وادى الحيرة**"[1].

إذن موت عفان في البنية السردية ضرورة عرفانية، رمز لموت الأنا المزيفة، وسقوط الشهوة الخفية في السيطرة، لكي يكمل القلب السليم بلوقيا رحلته منفرداً نحو معراج الكشف والمشاهدة، متحرراً من ثقل الأطماع الأرضية التي كانت تشده إلى الأسفل.

سياحة الملكوت وتناص الرجوع: من جغرافية الأجساد إلى جغرافية الأرواح

بعد سقوط عفان الأنا المدعية واحتراقه، يدخل السرد في طور جديد يغادر فيه منطق الجغرافيا الأرضية ليؤسس لتناص كوني مع مفهوم الكشف والمشاهدة في العرفان الصوفي. فبلوقيا، وقد تحرر من كثافة الطمع الدنيوي، لم يعد يرى العالم ببصر السائح، بل ببصيرة العارف؛ حيث تنخرق أمامه حجب المادة ليرى بواطن الملكوت. وهنا تتداخل الحكاية مع **الكوزمولوجيا الصوفية** التي ترى الكون كله محراباً للتسبيح، لا يسمع ضجيجه القدسي إلا من طهُر سمعه. فمشاهدات بلوقيا للملائكة العظام، والجبال التي تسبح، والبحار النورانية، تمثل انتقالاً معرفياً من **عِلْم اليقين إلى عَيْن اليقين**، حيث يتلاشى الفارق بين الذات والموضوع، ويغرق السالك في بحار وحدة الشهود." **فالمشاهدة حال رفيع وهي من لوائح زيادات حال اليقين، وتقتضي حال اليقين.**"[2]

ويقدم النص الليلي مشهداً أيقونياً لهذه اللحظة الإشراقية، واصفاً لقاء بلوقيا بملك من ملائكة الجبروت، في صورة تتجاوز الخيال البشري لتلامس مقام العبودية، مؤكداً أن ما يراه هو آيات دالة على عظمة المكون لا مجرد عجائب للمخلوق: "**ثم سار حتى وصل إلى جبل قاف ... فرأى ملكاً عظيماً وهو في صورة الآدميين، له أربعة أجنحة، وجناحان مبسوطان ... وهو يسبح الله تعالى ويقول: سبحان من لا يعلم قدره غيره، ولا يبلغ الواصفون صفته ... فقال بلوقيا: أشهد أن لا إله إلا الله، وأشهد أن محمداً رسول الله، ثم غشي عليه من هيبة الملك**"[3]. هذه الغشية التي أصابت بلوقيا هي المعادل السردي لحال الفناء أو الصعق عند تجلي أنوار الجلال، "**ومعنى الفناء والبقاء في أوائله فناء الجهل ببقاء العلم، وفناء المعصية ببقاء الطاعة، وفناء الغفلة**

[1] جلال الدين الرومي، **مثنوي**، ترجمة: إبراهيم الدسوقي شتا، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1996، ص 45.

[2] أبي نصر سراج الطوسي، **اللمع**، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ط1، 1960م، ص101.

[3] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج3، ص788.

ببقاء الذكر، وفناء رؤيا حركات العبد لبقاء رؤيا عناية الله تعالى في سابق العلم"[1]، وهي مرحلة ضرورية لتهشيم ما تبقى من الوعي البشري المحدود. وهو ما يتوافق مع ما يقوله جلال الدين الرومي "**دخلت قلبي لأرى كيف هو، شيء ما هناك جعلني أسمع كل العالم يبكي**"[2]. ولكن الرحلة لا تقف عند حدود الفناء، بل تتوج بتناص عميق مع مقام **البقاء والقربة أو الصحو الثاني**، وذلك عبر ظهور شخصية الخضر عليه السلام في اللحظة التي انقطعت فيها الأسباب مقام الاضطرار. فالخضر هنا ليس مجرد منقذ، بل هو شيخ الوقت ورمز للعناية الإلهية التي تعيد السالك من غيبة الوجد إلى حضور التكليف.

إن إعادة الخضر لبلوقيا إلى أهله في طرفة عين، وعودته لملكته، ليست نكوصاً أو فشلاً في لقاء النبي الهدف الظاهر، بل هي تحقيق للهدف الباطن الأسمى فالخضر عند الصوفية "**رمز للعلم الباطن، وهو العلم اللدني الذي خصه ابن العربي بالأولياء، والأنبياء من حيث كونهم أولياء**"[3]، وهو ما يسميه ابن عربي بشعرة محمدية. فبلوقيا عاد ليعيش بين الناس بجسده، بينما قلبه معلق بالملأ الأعلى، حاكماً بالعدل لأنه زهد في الملك وهو يملكه. وهنا تتحاور الخاتمة السردية مع الرؤية الأكبرية للكمال الإنساني، التي ترى أن العارف الكامل ليس من غاب في الملكوت، بل من رجع إلى الملك ليهدي الخلق، جامعاً بين الجمع والفرق. وهو ما يذكره محيي الدين بن عربي واصفاً مقام الشعرة المحمدية بقوله "**إنه ظفر بعد ذلك بهدية دونها كل الهدايا، هدية لم تكن عن سؤال، وإنما كانت عن عناية ورعاية**"[4].

إذن، تكتمل دائرة الرحلة البلوقية بهذا الرجوع؛ فقد خرج ملكاً غافلاً وعاد ملكاً عارفاً، محققاً بذلك المعادلة الصعبة في الجمع بين السلطة والولاية، ومثبتاً أن الكنز الحقيقي الذي عثر عليه لم يكن خاتم سليمان، بل القلب السليم.

هندسة السلوك واكتشاف الكنز الباطن

تنتظم خاتمة حكاية بلوقيا لتشكل مع بدايتها بنية **دائرية** محكمة، تؤسس لتناص بنيوي مع هندسة **السلوك الصوفي** التي ترى أن **النهايات هي الرجوع إلى البدايات**، ولكن بوعي مغاير. فعودة بلوقيا إلى مملكته خالي الوفاض من الخاتم ككرامة المادية ومن اللقاء الجسدي بالنبي، ليست إعلاناً عن الفشل، بل هي

[1] أبي نصر سراج الطوسي، مصدر سبق ذكره ص 284.

[2] جلال الدين الرومي، **غربال الرّوح مختارات من غزلياته ورباعيّاته**، ترجمة: عاشور الطوبجي، ط1، منشورات الجمل، بيروت، 2015، ص22.

[3] سعاد الحكيم، **المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة**، ط1، دندرة للطباعة والنشر، 1981 بيروت، ص 400.

[4] طه عبد الباقي سرور، **محي الدين بن عربي**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2013، ص39.

تأكيد لنجاح **التجربة العرفانية** في تحويل قبلة القلب من الآفاق إلى الأنفس. فقد أثبتت الرحلة عبر مسارها الشاق أن كنز سليمان لم يكن سوى فتنة لاختبار صدق النيات، وأن العدو الحقيقي لم يكن الوحوش الخارجية بل كان الرفيق الداخلي عفان والنفس. وبهذا، **تتحاور** الحكاية مع الحكمة الصوفية التي تقرر أن **الوصول** لا يعني القبض على الموضوع الخارجي، بل يعني **التحقق بالصفة**، أي أن يكتسب السالك صفات النور والبصيرة في داخله. هذه الخيبة الظاهرة في عدم العثور على النبي، تقابلها غنيمة باطنة تتمثل في العثور على الحقيقة المحمدية داخل القلب. وهنا يمارس النص السردي تناصاً عميقاً مع الأدبيات الصوفية الرمزية خاصة عند جلال الدين الرومي وفريد الدين العطار والتي تتمحور حول فكرة أن ما يبحث عنه السالك في أقطار الأرض، هو كامن في طيات ثوبه لولا حجاب الغفلة. فبلوقيا الذي خرج يبحث عن سيد الوجود في الخارج، عاد ليدرك أن اتباع الأثر والتحلي بالأخلاق هو عين الوصل. وكأن السرد الليلي يجسد بصرياً تلك الأبيات الخالدة لمولانا جلال الدين الرومي في ديوان شمس الدين التّبريزي، التي تختزل فلسفة الطلب في العودة إلى الذات مخاطباً السالك الذي أضناه السفر:

"فتعالي أيتها الروح، واغتسلي في هذا البحر الذي لا حدّ له،

فمن كلّ قطرة من غسلك آلاف الرؤى والعطايا"[1]

إذن، تكتمل الرحلة البلوقية بهذا الإدراك؛ فقد تحول البطل من ملك جغرافي يبحث عن توسيع ملكه بالخوارق، إلى ملك روحي يحكم مملكته بالعدل والزهد، مدركاً أن المِلك الحقيقي هو مُلك النفس لا مُلك العرش. وبذلك، تغدو حكاية بلوقيا وثيقةً تربوية تؤكد أن الطريق إلى الله لا يُقطع بـ قدم الجسم، بل بقدم الهمة، وأن المسافة بين العبد وربه ليست مسافة مكانية، بل هي مسافة وهمية تسقط بمجرد سقوط الأنا.

ثانيا: حكاية عمر النعمان:

من جغرافية الحرب إلى مكابدات الروح

تنتقل المدونة السردية في حكاية الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان من نسق العجائبي المختزل إلى نسق المطولات البطولية؛ إذ تعد أطول حكايات الكتاب وأكثرها تعقيداً. ورغم أن ظاهر النص يضج بقعقعة السيوف، وحشود الجيوش، وصراع الممالك البيزنطية والإسلامية، إلا أن القراءة العرفانية تتجاوز هذا

[1] جلال الدين الرومي، **مختارات من ديوان شمس الدين التّبريزي**، ترجمة: إبراهيم الدسوقي شتا، ج1، ط2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009، ص164.

الضجيج الخارجي لتنصت إلى الهمس الداخلي. إننا هنا لسنا أمام تاريخ للحروب، بل أمام تغريبة الروح في عالم الكثافة المادية، ومسرح للصراع الأزلي بين جنود الظاهر وجنود الباطن.

تؤسس الحكاية منذ استهلالها لصورة الملك الدنيوي في أقصى تجلياته، متمثلاً في شخصية عمر النعمان الذي دانت له الرقاب، لا لتمجيده، بل لتجعل منه خلفية تباين تكشف لاحقاً عن هشاشة السلطة المادية أمام سطوة القدر والحقيقة. ويورد النص الليلي وصفاً باذخاً لهذا الملك، يضمر في طياته دلالة الاستغراق في الكثرة "**كان بمدينة دمشق ملك يقال له عمر النعمان، وكان من الجبابرة الكبار، وقد قهر الملوك والقياصرة ... وكان له ولد يسمى شركان، قد جعله ولي عهده، وكان موصوفاً بالقهر والبأس، يصرع الفرسان ويقهر الشجعان**"[1].

يكشف هذا المقتبس عن البنية الجلالية نسبة إلى الجلال والقهر التي تحكم عالم الحكاية في بدايتها. فعمر النعمان وشركان يمثلان هنا النفس المستعلية بقوتها الظاهرة. إن وصف شركان بقاهر الشجعان يضعه في خانة الجهاد الأصغر؛ أي القتال المادي الذي يعتمد على الساعد والسيف. لكن هذا القهر الخارجي سرعان ما ينكشف عن ضعف داخلي مدوٍ أمام مكايد ذات الدواهي الدنيا لاحقاً، مما يؤكد المبدأ الصوفي القائل بأن من لم يملك نفسه، لم يملك شيئاً، وأن الفتوحات الخارجية لا تغني عن الفتوحات القلبية شيئاً. وهنا، تستدعي الحكاية بذكاء ثنائية الأخوين شركان وضوء المكان لا كشخصين منفصلين، بل كقطبين للنفس البشرية الواحدة؛ حيث يمثل شركان الجانب الظاهري الكثيف الشريعة والقتال، بينما يمثل ضوء المكان الجانب الباطني اللطيف الحقيقة والرياضة الروحية. هذا التقسيم يجد سنده النظري في أدبيات التصوف التي ميزت بوضوح بين رتبتي الجهاد، معتبرة أن قتال العدو الظاهر أهون بكثير من قتال العدو الباطن النفس والهوى. وهو ما يتوافق مع قول أبي حامد الغزالي في كتابه المنقذ من الظلال بقوله: "ومعرفة الروح صعبة جدا، لأنه لم يرد في الدين طريق إلى معرفته لأن لا حاجة في الدين إلى معرفته، لأم الدين هو المجاهدة والمعرفة علامة الهداية كما قال سبحانه وتعالى: ﴿**وَالَّذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا ۚ وَإِنَّ اللَّهَ لَمَعَ الْمُحْسِنِينَ**﴾[2]، ومن لم يجتهد حق اجتهاد لم يجز أن يتحدث معه في معرفة حقيقية الروح. وأول أس المجاهدة أن تعرف عسكر القلب، لأن الإنسان إذا لم يعرف العسكر لم يصح له الجهاد ... ولا تظنن أن هذه اللطافة تنفتح بالنوم والموت فقط، بل تنفتح باليقظة لمن أخلص الجهاد والرياضة، وتخلص

[1] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج1، ص 193، ص194.

[2] سورة العنكبوت، الآية 69.

من يد الشهوة والغضب والأخلاق القبيحة والأعمال الرديئة"[1]. من ثمّ يتماهى نص الغزالي تماماً مع مآلات السرد في الحكاية؛ فشركان بطل الجهاد الأصغر الذي قهر الفرسان، سقط صريعاً لشهوته وغفلته أمام العدو الداخلي حين خدعته ذات الدواهي وقتلته بالسم. أما ضوء المكان الذي مارس الجهاد الأكبر عبر التيه والمرض والذل في الغربة، فقد استطاع النجاة وكشف الحجب. وهو ما يتناص مع التجربة الروحية عند ابن الفارض حين يقول:

هَوَى، عَبْرَةٌ نَمَّتْ بِهِ، وَجَوَى نَمَتْ ... بِهِ حُرَقٌ، أَدْوَاؤُهَا فِيَّ أَوْدَتِ،
فَطُوفَانُ نُوحٍ عِنْدَ نُوحٍ كَأَدْمُعِي، ... وَإِيقَادُ نِيرَانِ الْخَلِيلِ كَلَوْعَتِي
وَلَوْلَا زَفِيرِي أَغْرَقَتْنِي أَدْمُعِي، ... وَلَوْلَا دُمُوعِي أَحْرَقَتْنِي زَفْرَتِي
وَحُزْنِي، مَا يَعْقُوبُ بَثَّ أَقَلَّهُ، ... وَكُلُّ بِلَى أَيُّوبَ بَعْضُ بَلِيَّتِي،
وَآخِرُ مَا لَاقَى الْأُلَى عَشِقُوا، إِلَى الـ ... ـرَّدَى، بَعْضُ مَا لَاقَيْتُ، أَوَّلُ مِحْنَتِي
فَلَوْ سَمِعَتْ أُذْنُ الدَّلِيلِ تَأَوُّهِي، ... لَآلَامِ أَسْقَامٍ، بِجِسْمِي أَضَرَّتِ
لَأَذْكَرَهُ كَرْبِي أَذَى عَيْشِ أَزْمَةٍ ... بِمُنْقَطِعِي رَكْبٍ، إِذَا الْعِيسُ زُمَّتِ "[2]

وبهذا، تغدو الحكاية تمثيلاً سردياً لرحلة السّالك الذي يجب عليه أن يزاوج بين السيف والنور، وأن يعبر من غزوات الجسد إلى فتوحات الروح. وهو ما يتطابق مع قول ابن الفارض في الجهاد الأكبر للنفس:

"فَجَاهِدْ تُشَاهِدْ فِيكَ مِنْكَ، وَرَاءَ مَا ... وَصَفْتُ، سُكُوناً عَنْ وُجُودِ سَكِينَةِ
فَمِنْ بَعْدِ مَا جَاهَدْتُ شَاهَدْتُ مَشْهَدِي ... وَهَادِي لِي إِيَّايَ، بَلْ بِيَ قُدْرَتِي"[3]

جدلية السيف والنور

تُهندس الحكاية بنيتها الدرامية العميقة على أساس الثنائية الضدية التي لا تهدف إلى الفصل بقدر ما تهدف إلى التكامل؛ إذ يقدم النص الأخوين (شركان وضوء المكان) لا كشخصيتين مستقلتين فحسب، بل كقطبين للوجود الإنساني يتناصان مع المفهوم الصوفي المركزي حول الظاهر والباطن، أو ما يُعرف في أدبيات السلوك بـ الجهاد الأصغر والجهاد الأكبر. فبينما يمثل شركان قطب الجلال والقوة المادية التي تسعى لفتح الآفاق،

[1] ينظر: أبو حامد الغزالي، **المنقذ من الظلال**، مجموعة رسائل الإمام الغزالي، المكتبة التوفيقية، القاهرة، ص450- 454.
[2] شرف الدين أبو حفص عمر (ابن الفارض)، **ديوان ابن الفارض**، (دط) دار صادر بيروت، (د ت)، ص47-ص48.
[3] المصدر نفسه، ص69.

يمثل ضوء المكان قطب الجمال والنورانية التي تسعى لفتح الأنفس، مشكلين بذلك خارطة طريق للسالك الذي يتوجب عليه العبور من كثافة الحس إلى لطافة المعنى.

يحتل شركان مساحة واسعة من السرد في مستهل الملحمة، ممثلاً لنموذج الفارس الذي يعتمد على ساعده، ويرى العالم ميدانَ معركةٍ جسدية. إنه يرمز للنفس المجاهدة في طورها الأول، التي تظل محجوبة بحجاب القوة عن إدراك الحقائق اللطيفة. ويتجلى هذا الحجاب الحسي بوضوح في مشهد لقائه بالأميرة إبريزة؛ فهي امرأة رمز الجمال الدنيوي تمكنت من صرعه وهزيمته جسدياً، مما كشف هشاشة قوته الظاهرة أمام سطوة التجليات. ويورد النص مشهداً دالاً لانبهار شركان بالمظهر وانكساره أمامه، حيث يقول: فلما رآها شركان، تحير في أمرها، وقال في نفسه: يا ترى هل هذه إنسية أم جنية؟ ... ثم حملت عليه ورمت به من فوق جواده إلى الأرض ... فعلم أن القوة ليست بالجسد وإنما بالتأييد"[1].

هذا السقوط الدرامي للبطل المغوار يؤسس لتناص معرفي مع تحذيرات العارفين من الوقوف عند رسوم العبادات أو ظواهر القوة؛ فشركان عبدَ الله بـ صورة المجاهد، لكنه غفل عن حقيقة التوكل، فكانت هزيمته أمام المرأة إشارةً لضرورة كسر صنم الأنا. وهنا تتحاور الحكاية مع الرؤية الأكبرية نسبة لابن عربي التي ترى أن العبد إذا وقف مع الظاهر حُجب عن الباطن، وهو ما صاغه الغزالي "**وليس الإسلام عبارة عن تراكم الأوامر والنواهي المجردة عن الروح، إنما هو دين مزج الروح والجسد فوصل إلى قمة الكمالات فكما أن للإنسان وجهين الروح والجسد، كذلك للدين وجهان: الظاهر، الباطن، او الريعة والحقيقة. وكما أن للأعمال أكالا ظاهرة مثل الركوع والسجود للصلاة كذلك لها وجوه باطنة، الخضوع، والخشوع، وطمأنينة القلب فالوجوه الظاهرة للأعمال هي موضوع الفقه الظاهر، والوجوه الباطنة لها موضوع الفقه الباطن وهو التصوف**"[2]. إن انطباق هذا النص على مسار شركان يفسر نهايته المأساوية؛ إذ سقط ضحيةً لـ ذات الدواهي لأنه حاكمها بظاهرها زي الصلاح وعجز عن اختراق حجبها ببصيرة القلب.

وعلى النقيض من مسار الفتح الخارج، يرسم السرد مسار ضوء المكان واسمه يحيل سيميائياً إلى الإشراق والحضور كنموذج للسالك الروحاني الذي قُدّر عليه أن يخوض الجهاد الأكبر. فرحلته ليست سلسلة من الانتصارات العسكرية، بل هي سلسلة من الابتلاءات تهدف إلى تصفية السريرة. وتبرز المحطة المركزية في مساره

[1] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج1، ص206-207.

[2] أبو عبد الرحمن محمد بن الحسين بن موسى السلمي، **تسعة كتب في أصول التصوف والزهد**، تحقيق سليمان إبراهيم آتش، الطبعة الأولى، الناشر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، 1993، ص20.

حين يعمل وقاداً في حمام بدمشق؛ فهذا التحول من أمير إلى خادم للنار والرماد يمثل تناصاً عميقاً مع مقام العبودية في التربية الصوفية، حيث يُشترط كسر كبرياء النفس بالذل الاختياري أو القدري. ويصور النص هذه الحالة من الانكسار المحمود ببراعة: "**فصار يخدم في الحمام وقاداً، ويأكل من كسر الخبز اليابس، وتغيرت حاله، وسود الدخان وجهه... فبكى على ما كان فيه من العز والملك، وأنشد:**

قد كنتُ في عزٍّ وفي منعةٍ ... واليومَ صرتُ أوقدُ النارا"[1].

هذا البكاء في الحمام ليس بكاء السخط، بل هو التطبيق العملي لحكمة إسقاط الجاه؛ فكما يُطهر الحمامُ الأجسادَ، طهّرت المحنةُ روحَ ضوء المكان. وهنا تتعالق التجربة السردية مع الحِكَم العطائية التي ترى في مقام العبودية بعدم الشهرة والجاه تربةً خصبة لنمو الإخلاص. ففي نص يكاد يكون شرحاً لحالة ضوء المكان، يقول ابن عربي في ديوان ترجمان الأشواق:

مرغت خدي رقة وصبابة بحق حق هواكم لا تؤيسوا
من ظل في عبراته غرقا وفي نار الأسى حرقا ولا يتنفس
يا موقد النار الرويدا هذه نار الصبابة شأنكم فلتقبسوا [2]

لقد دفن ضوء المكان وجوده الملكي في رماد الحمام"، فكان نتاج ذلك أنه نجا من الموت الذي لحق بأبيه وأخيه أهل القوة الظاهرة، وعاد ليتولى الملك بقلب العارف لا بقلب الجبار، محققاً بذلك الغاية القصوى للجهاد الأكبر: الانتصار على النفس.

سيمياء الدنيا الغرارة وقناع الولاية الزائف

إذا كان شركان رمز تناصي مع مفهوم الفتوة الظاهرة، فإن شخصية العجوز ذات الدواهي تقتحم الفضاء السردي مؤسسة تناصاً مضاداً مع مفهوم **الولاية الزائفة**، مبيّنةً بذلك الرمز الصوفي الأخطر: **الدنيا الغرارة** التي تتزين للسالكين في ثوب الطاعة لترديهم في المهالك. إن بناء هذه الشخصية لا يعتمد على التخييل المحض، بل **يتعالق** بوعي عميق مع الموروث الصوفي الذي يحذر من **تلبيس إبليس**؛ حيث لا يخشى العارفون من الشيطان حين يوسوس بالمعصية الصريحة، وإنما يخشون من النفس حين تأتي من باب المحراب والسبحة، مستغلةً غفلة الأبطال الذين شغلتهم الرسوم والمظاهر عن الحقائق البواطن.

[1] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ج 1، ص224.

[2] محي الدين بن علي ابن العربي، **ديوان ترجمان الأشواق**، ط1، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 2005، ص53.

ويتجلى الاشتغال التناصي في أقصى درجاته عبر تقنية **مسرحة الورع**؛ فالنص الليلي يقدم وصفاً أيقونياً لاستراتيجية العجوز، التي أدركت بفراستها الشيطانية أن شركان بطل الظاهر يجل الصالحين، فاختارت أن تدخل عليه من هذا المدخل الرمزي. لقد استدعت العجوز كل الدوال البصرية المرتبطة بالولاية: الثوب الصوف شعار الزهد، والوجه المصفر شعار الخشية، والسبحة شعار الذكر، لكي تمرر من خلالها المدلول النقيض الشر والهلاك. ويورد النص مشهداً كاشفاً لهذه الخديعة البصرية التي انطلت على البطل لغياب بصيرته: **"وكانت تلك العجوز شاهرة بالمكر والخداع... وقد لبست ثياب الصالحين، وأخذت بيدها سبحة، وأظهرت الخشوع والنسك، ودهنت وجهها بشيء صيره أصفر اللون، ولبست ثياباً من الصوف الأبيض، حتى يظن الرائي أنها من أولياء الله المقربين، وهي تضمر الشر والهلاك للمسلمين"**[1]. هذا الوصف يبرز الانفصال الحاد بين الدال زي الولاية والمدلول حقيقة الساحرة، وهو جوهر النفاق الوجودي الذي حذر منه العارفون. وهنا، يمارس النص السردي حواراً خفياً مع أدبيات التصوف النقدي التي نبهت إلى خطورة الاغترار بالسمت الظاهر. فصورة ذات الدواهي تبدو وكأنها **تستدعي** تحذيرات الإمام ابن الجوزي في كتابه العمدة، حين كشف كيف يلبس الشيطان على الزهاد بترك الدنيا ظاهراً مع تعلق القلب بها باطناً. ففي نص موازٍ يكاد يطابق المشهد السردي، يقول ابن الجوزي: **"ومن تلبيسه عليهم أنه يوهمهم أن الزهد ترك المباحات فمنهم من لا يزيد على خبز الشعير ومنهم من لا يذوق الفاكهة، ومنهم من يقلل المطعم حتى ييبس بدنه ويعذب نفسه يلبس الصوف ويمنعها الماء وما هذه طريقة الرسول صلى الله عليه وسلم ولا طريقة أصحابه وأتباعهم"**[2]. إن تقاطع النصين (السردي والنظري) يؤكد أن سقوط شركان لم يكن هزيمة عسكرية، بل كان هزيمة معرفية؛ لأنه صدق الصورة وغفل عن الحقيقة، فوقع ضحية لما يسميه الصوفية **الاستدراج**.

ولا يتوقف التناص عند حدود الصورة، بل يتعداه إلى آلية الفعل؛ فالعجوز لم تبارز الأبطال بالسيف، بل قتلت الملك النعمان بسم ادعت أنه ماء طاهر يحمل كرامة ودعوة أولياء الله الصالحين، أما شاركان فطعنته بخنجر مسموم. وفي التأويل العرفاني، يرمز **البنج** إلى **حجاب الغفلة** الذي يسري في عروق العبد وهو لا يشعر، حتى يخدر يقظة القلب. إن الخنجر المسّموم معادل موضوعي لحب الدّنيا الذي يقتل الرّوح ببطء ولذة، تماماً كما فعلت العجوز مع شركان وأتت على رأسه وهو نائم وجردته من رقبته فذبحته وأزالت رأسه"[3]. فطريقة قتل شركان

[1] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص279.

[2] أبو الفرج بن الجوزي البغدادي، **تلبيس إبليس**، (دط)، دار ابن خلدون، الإسكندرية، (باب ذكر تلبيسه على الزهاد)، ص 152.

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج2، مصدر سبق ذكره، ص302.

يحيل إلى انهيار الكثافة والغرور أمام مكر اللطافة الشيطانية، مؤكداً أن القوة المادية عمياء، وأن النجاة من ذات الدواهي الدنيا لا تكون إلا بنور الفراسة الذي يميز بين الولي والشيطان، وهو النور الذي افتقده شركان وحازه لاحقاً أخوه ضوء المكان.

سقوط كثافة الجسد وانتصار لطافة الروح

تنتظم خاتمة الحكاية لتشكل مرثية وجودية هائلة، تتجاوز حدود التراجيديا الإنسانية لتؤسس لتناص عميق مع المفهوم الصوفي المركزي: فناء الظواهر وبقاء المعاني. فالموت الجماعي الذي يحصد أبطال القوة الظاهرة الملك الأب عمر النعمان، والابن الفارس شركان، والأميرة إبريزة ليس مجرد حدث عبثي، بل هو ضرورة عرفانية لتأكيد حقيقة أن الملك الدنيوي مهما تعاظم فهو زائل، وأن الكثافة المادية التي مثلها شركان مآلها التحلل والعدم. في المقابل، يمثل بقاء ضوء المكان وصعوده إلى العرش تناصاً مع مقام البقاء بالله بعد الفناء عن النفس؛ فهو الوحيد الذي مات اختيارياً عن شهواته في بداية الطريق أثناء غربته وخدمته في الحمام، فكُتبت له الحياة في نهايته، تحقيقاً للقاعدة الصوفية: موتوا قبل أن تموتوا.

ويقدم السرد الليلي مشهد النهاية بصورة واعظة، حيث يؤول الملك إلى ضوء المكان لا بوصفه وريثاً بيولوجياً، بل بوصفه الناجي الذي صقلته المحن. إنه يجلس على العرش وفي قلبه مرارة الفقد ونور الحكمة، مدركاً أن الملك عارية مستردة. ويورد النص لحظة التمكين التي تلت لحظة الفناء، مؤكداً أن العاقبة للمتقين أهل الباطن لا للمتجبرين أهل الظاهر: "ثم إن ضوء المكان جلس على سرير الملك، ولبس التاج، وحكم وعدل، وأحسن إلى الرعية... وتذكر أخاه شركان وأباه عمر النعمان فبكى، وعلم أن الدنيا لا تدوم لأحد، وأنها دار ممر لا دار مقر، فزهد في لذاتها وأقبل على طاعة ربه"[1]. هذا الزهد الذي يتولد في قمة السلطة هو جوهر الولاية؛ فضوء المكان لم يغتر بالتاج لأنه رأى كيف هوى شركان الجبل الشامخ بقطعة بنج صغيرة. وهنا تتحاور الحكاية مع الرؤية العرفانية لمولانا جلال الدين الرومي، الذي يرى أن صور الجسد والقوة هي القشرة التي يجب أن تُكسر ليظهر لب الروح والمعنى. فموت شركان كان كسراً للقشرة، وبقاء ضوء المكان كان ظهوراً للب الذي صمد أمام اختبارات الزمن. وكأن السرد يؤول شعرياً مقولة الرومي في **المثنوي** حول ضرورة فناء الجسد لبقاء الروح: "**واعلم**

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج2، مصدر سبق ذكره، ص304.

أن الصورة من المعنى كالصورة من المعنى كالأسد من الغاب، أو كالصوت والكلام من الفكر، لكنك عندما ترى موج الكلام لطيفا، تعلم أن بحره أيضا بحرا شريفا"[1].

يخلص البحث من هذه السياحة في تضاريس ألف ليلة وليلة إلى نتيجة جوهرية مفادها أن هذا الأثر السردي لا يكتفي بوظيفته الترفيهية الظاهرة، بل يؤسس لتناص بنيوي شامل مع المدونة العرفانية الإسلامية، فالنص الليلي لا يكتفي باستعارة المفردات الصوفية، بل يقوم بتسريد المفاهيم النظرية المجردة كالمجاهدة والكشف والفناء، محولاً إياها إلى شخوص وأحداث درامية، لتغدو الليالي بذلك مرايا مصقولة يرى فيها السالك أطوار نفسه، وتتحول الحكاية من لهو عابر إلى لوح محفوظ بالإشارات، حيث تتضافر القصص الثلاث لتشكل رحلة روحية متكاملة الأركان.

تبدأ هذه الهندسة العرفانية من القصة الإطار التي أثبت البحث أنها تمثل العتبة العلاجية الكبرى؛ حيث تتناص علاقة شهريار وشهرزاد مع علاقة المريض والطبيب أو المريد والشيخ في أدبيات طب القلوب، فجسد شهريار النفس الأمارة في حالة القبض واليأس المحجوبة بظلمة الأنا عن نور الحق، بينما جسدت شهرزاد الإنسان الكامل والشيخ المربي الذي يداوي السيف بالحكمة، لينتج عن هذا الجدل تحويل الطاقة التدميرية إلى طاقة توبة، واستبدال الزمن الخطي للموت بالزمن الدائري للمعرفة.ويمتد هذا الخيط الناظم إلى حكاية بلوقيا التي مثلت الخريطة المعرفية للسلوك؛ إذ تناصت جغرافية الرحلة مع مقامات السائرين، فكانت البداية مع مقام اليقظة والتجريد بترك الملك، والوسط مع آفات الطريق عبر شخصية عفان المدعي الذي أحرقه طمعه في الكرامات مقابل بلوقيا الصادق الذي نجا بصدق الطلب، لتكون النهاية تجسيداً لمقام الرجوع إلى الخلق بالحق، حيث العودة للملك بقلب زاهد هي عين الكمال. وتكتمل الرؤية بحكاية الملك عمر النعمان التي شكلت المسرح العملي لصراع النفس مع الدنيا؛ حيث تناصت الشخصيات مع ثنائيات الوجود، فمثل شركان الجهاد الأصغر والقوة المادية التي تسقط أمام فتنة الدنيا لغياب البصيرة، بينما مثل ضوء المكان الجهاد الأكبر ورياضة النفس عبر الخمول والذل فكان له البقاء والتمكين، في حين مثلت ذات الدواهي التجسيد السردي الأخطر لمفهوم تلبيس إبليس والدنيا الغرارة التي تتزيى بزي الصلاح لتقتل بالغفلة. فتتقاطع جميع هذه الخطوط لتؤكد أن الغاية القصوى من ألف ليلة وليلة هي الاعتبار؛ أي العبور من الظاهر (الصورة) إلى الباطن (المعنى)، فالكتاب يعلم قارئه أن الحياة رحلة محفوفة بالمخاطر، وأن النجاة فيها لا تكون بالقوة ولا بالحيلة، بل بالقلب السليم والحكمة اللّدنية،

[1] هشام أبو الحسن علي الحسن، **الله والانسان عند جلال الدين الرومي**، مرجع سبق ذكره ص 74.

وهو ما يجعل من هذا الأثر الأدبي وثيقةً في التربية الروحية، وشهادةً على أن واضع هذه الحكايات كان يمتلك وعياً صوفياً عميقاً يرى الكون كله كتاباً مسطوراً، ومن لم يفهم الإشارة حُرم الوصول فيقول جلال الدين الرومي:

قلوب العاشقين لها عيون ترى ما لا يراه الناظرونا
وألسنة بأسرار تناجي تغيب عن الكرام الكاتبينا
وأجنحة تطير بغير ريش إلى ملكوت رب العالمينا
وترفع في رياض القدس طورا وتشرب من بحار العارفينا"[1]

المبحث الثاني: التناص الأسطوري: جمالية العجائبي

تنهض الأسطورة، في حقل الدراسات الدينية والمقارنات الثقافية، بوصفها الخطاب الأول الذي صاغت به البشرية وعيها بالعالم ونظّمت علاقتها بالقوى الغامضة التي تحيط بها. وقد سعى فراس السواح إلى تحديد هذا الجوهر حين رأى أنّ الأسطورة "هي حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان "[2].

ومن زاوية أخرى، يقدّم كلود ليفي ستراوس قراءة أكثر سعة للدلالة على جوهر الأسطورة "**الذي يكمن في أسلوبها أو موسيقاها أو في بنيتها، ولكن في القصة التي تحكيها، فالأسطورة لغة يتم تنشيطها عند مستوى مرتفع بكل خاص تتبايع فيه المعاني بشكل يجعل الخلفية اللغوية لها في حالة حركة دائما**"[3]، وهنا تغدو الأسطورة، في أحد وجوهها، محاولة لالتقاط القوانين الكبرى للحياة عبر حكاية تتخطى حدود الواقع المباشر، وتستبدل الوقائع بالرموز، والزمن الخطيّ بالزمن الدوري. أما خزعل الماجدي، فيستعيد الأسطورة من منظور أكثر شمولية، فيعرّفها بأنها "**قصة تقليدية ثابتة ومقدسة مربوطة بنظام ديني معين ومتناقلة عبر الأجيال، ولا تشير إلى زمن محدد بل إلى حقيقة أزلية من خلال حدث جرى، وهي ذات موضوعات شمولية كبرى محورها الآلهة ولا مؤلف لها بل هي نتاج خيال**"[4].ومجمل هذه الرؤى يجعل الأسطورة بنيةً ذات خصائص واضحة: فهي **تقدّم**

[1] الحسين بن منصور الحلاج، **ديوان الحلاج، أخبار الحلاج وكتاب الطواسين**، وضع حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 187.

[2] فراس السواح، **الأسطورة والمعنى**: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، الطبعة الأولى، دار علاء الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2001، ص14.

[3] كلود ليفي شتراوس، **الأسطورة والمعنى**، ترجمة شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص6.

[4] خزعل الماجدي، **بخور الآلهة**، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، الأهلية للنشر والتوزيع، لبنان، 1998، ص 58.

تفسيراً لبدء العالم، وتُنشئ **زمنًا مقدسًا** يعيد الإنسان إليه في الطقوس، وتعمل من خلال **رموزٍ كونية**، وتنهض على **ثنائية النظام/الفوضى**، وتمثّل **ذاكرة الجماعة الأولى** التي تصوغ طرق فهمها للقدر والمصير والكون.

ومن هنا، يصبح التمهيد لقراءة ألف ليلة وليلة ضمن أفق التناص الأسطوري أمراً ضرورياً، لأنّ نصّ الليالي لا يتحرّك داخل حدود الحكاية الشعبية وحدها، بل ينفتح على الأفق الميثولوجي الذي تشترك فيه حضارات الشرق القديم. إنّ القصة الإطار، بما تتضمّنه من عماء وخيانة ودمار وخلق جديد، تستدعي عمق هذه البنى الأسطورية، وتعيد إنتاجها عبر سرد بشري دنيويّ، بحيث تتجاور وظيفة الخيال الحكائي مع صدى الأصول الأولى لأساطير الخلق والتكوين. وهكذا تبدو الليالي، في قراءة تعتمد مفاهيم إلياد والماجدي والسواح، نصاً يُعيد توظيف الذاكرة الميثولوجية في نطاق السرد، ويحوّل الحكاية إلى مرآة للدراما الكونية الأولى التي ما تزال، في التعبير الإنساني، تتكرّر بأشكال لا تنفد.

المطلب الأول: أساطير الخلق والتكوين

تقوم القصة الإطار في ألف ليلة وليلة على ثلاثية بشرية تتوزع أدوارها على فضاء السرد في لحظة هي الأكثر توتراً في التاريخ الحكائي للكتاب، لحظة يختلط فيها العنف بالخوف، وينقلب فيها الزمن إلى دائرة مغلقة لا خلاص منها تكرار فعل الخيانة زوجة شهريار في ألف ليلة وليلة. وتكشف هذه الثلاثية – من حيث وظيفتها في إعادة تشكيل العالم السردي – عن انفتاحٍ عميق على أفقٍ ميثولوجيّ أقدم، إذ يتحرك النص داخل منظومة من العلاقات تقوم على صراعٍ بين قوة هادمة تستشري بعد الخيانة، وقوة منظمة تُعيد الزمن إلى مساره عبر فعل السرد، وقوة مساعدة تفتح الباب كل ليلة لولادة الحكاية من جديد. وهذه العلاقات بنية رمزية، وهو ما يذهب إليه خزعل الماجدي "**أن الأساطير تطرح صلة لا منفصلة بين الزمان والمكان ويبدو الزمان مكانا وبالعكس، فأساطير الخليقة تتحدث عن مكان ما ولكنها في حقيقة الأمر تطرح زمنا كيا مطلقا لا معينا تمت فيه الخليقة**"[1].ويظهر من خلال هذا التشكيل أنّ الحكاية لا تكتفي بسرد الوقائع، بل تعيد صياغة التجربة الإنسانية في إطار يتجاوب مع البنية العميقة للأساطير، حيث يصبح الحدث الفردي – مثل الخيانة أو القتل أو الحكاية – وقد نبّه خزعل الماجدي إلى أنّ "**هناك عالم أولي هيلولي كان يسيطر على العالم، ينتج عنه عالم جديد يحاول نفيه ثم ينتج عن هذا العالم عالم جديد ثالث أكثر ديناميكية يحاول أن ينفي ما قبله**"[2]. ومن هنا، يمكن النظر

[1] خزعل الماجدي، **بخور الآلهة**، مرجع سبق ذكره، ص 101.

[2] المرجع نفسه، ص 101.

إلى الدور الذي تنهض به الشخصيات في الليالي بوصفه دوراً يتجاوز حدود الحكاية، ليمسّ مستوىً رمزياً أعمق، تتداخل فيه السلطة بالحكمة، والموت بالخلق، واليأس بالبداية الجديدة. وبذلك يشكّل هذا التمهيد أساساً لقراءة ثلاثية شهريار – شهرزاد – دنيازاد ضمن سياق التناصّ الأسطوري، تمهيداً لعرض الجدول الذي سيبيّن أنماط هذا التفاعل بين وظائف الشخصيات في القصة الإطار من جهة، وبين البنى الميثولوجية في أساطير الخلق والتكوين من جهة أخرى، من غير أن ندخل في تفصيل الأنموذج هنا، تاركين ذلك للمعالجة اللاحقة في الجدول والتحليل المصاحب له.

التوازي بين ثلاثية القصة الإطار والثالوثات الإلهية في أساطير الشرق القديم:

جدول رقم 1: الشخصية الأولى – شهريار (المبدأ الهدّام):

الغضب – العنف – تهديد النظام – الفوضى – الانهيار الأخلاقي.

الحضارة	الإله النظير	مبدأ الوظيفة	تفسير التوازي	البعد الميثولوجي
الهندية	**شيفا**[1]	الهدّام / المنهي	شيفا يدمّر العالم قبل إعادة خلقه؛ وشهريار يدمّر الزمن اليومي بالقتل.	دورة الفناء قبل التجدد.
الفارسية	**أهريمان**[2]	قوة الظلام / الشر	يمثل الظلام الذي يهدد نظام الخير، كما يهدد شهريار النظام بعد الخيانة.	صراع الخير والشر.
البابلية (الرافدية)	**إنليل في طور العاصفة / مردوخ قبل التثبيت**[3]	العنف الكوني	إنليل يرسل الطوفان، وشهريار يرسل الموت اليومي.	الفناء الكوني قبل إعادة التكوين.
المصرية	**ست**[4]	الفوضى / العاصفة	ست يثير القتل والصراع؛ وشهريار يفقد السيطرة ويكون أصل الفوضى.	اضطراب الكون قبل عودة النظام.
الكنعانية	**موت**[5]	الفناء / الموت	نوت يجفف العالم ويعطل الخصب؛ وشهريار يعطل التوازن الإنساني.	توقف دورة الحياة.
اليونانية	**زيوس الغاضب** [6]	العقاب/الحرب	زيوس يجسد التدمير الأعمى؛ وشهريار يمارس عنفاً غير محدود.	فوضى الحرب قبل السلام.

إعداد الطالبة اعتمادا على:

[1] محمد مجيب، تاريخ الحضارة الهندية، ترجمة محمد نعمان خان، مراجعة أحمد زبير الفاروقي، ط1، مؤسسة الفكر العربي، بيروت، 2016، ص245.

[2] فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى**، دراسة في الأسطورة، سوريا وبلاد الرافدين، ط، 11دار الكلمة، دمشق، 1988. ص 303.

[3] المرجع نفسه، ص ص 380- 387.

[4] المرجع نفسه، ص 364.

[5] المرجع نفسه، ص 380.

[6] المرجع نفسه، ص 362.

جدول رقم 2: الشخصية الثانية – شهرزاد (المبدأ الخالق/المنظم)

الحكمة – الخلق – إعادة النظام – إعادة الزمن إلى مساره – الكلمة الخالقة.

الحضارة	الإله النظير	مبدأ الوظيفة	تفسير التوازي	البعد الميثولوجي
الهندية	**فيشنو**[1]	الحافظ / المنظم	فيشنو يحافظ على الكون بدوره الحكيم؛ وشهرزاد تحفظ بقاء المملكة بالسرد.	تثبيت النظام الكوني.
الفارسية	**أهورامزدا**[2]	نور / حكمة / خلق	يقابل مبدأ النور الذي يشتبك مع الظلام (أهريمان) كما تواجه شهرزاد شهريار بالحكمة.	الانتصار على الظلمة.
البابلية (الرافدية)	**إنكي**[3]	الحكمة/ الخلق/ الترتيب	إنكي ينقذ البشر بالحيلة ويعيد النظام؛ وشهرزاد تنقذ النساء وتعيد الزمن.	الخلق الحكيم.
المصرية	**إيزيس**[4]	الإحياء / الحماية	إيزيس تعيد أوزيريس للحياة وتستعيد النظام؛ وشهرزاد تعيد النظام النفسي لشهريار.	استعادة الخصوبة والنظام.
الكنعانية	**عناة**[5]	الخصوبة/الحياة /الانتصار	عناة تعيد إحياء بعل وتسترجع المطر؛ وشهرزاد تعيد الحياة للزمن الميت.	العودة إلى الحياة.
اليونانية	**أثينا** أو **ديميتر**[6]	الحكمة/الخصب	الحكمة (أثينا) أو الخصب وتجدد الحياة (ديميتر) موازيان لدور شهرزاد.	ولادة النظام من الفوضى.

إعداد الطالبة اعتمادا على:

[1] محمد مجيب، مرجع سبق ذكره، ص245.

[2] فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى**، مرجع سبق ذكره، ص 303.

[3] المرجع نفسه، ص 377.

[4] المرجع نفسه، ص 364.

[5] المرجع نفسه، ص 380.

[6] المرجع نفسه، ص362.

جدول رقم 3: الشخصية الثالثة – دنيازاد (المبدأ الوسيط/المساعد)

الجسر بين الفناء والخلق – بدء الحكاية – تحريك الزمن – الدور التحفيزي.

الحضارة	الإله النظير	مبدأ الوظيفة	تفسير التوازي	البعد الميثولوجي
الهندية	**براهمة**[1] أو أحد الآلهة المساعدة	البداية / الوساطة	براهمة يقف في موقع البداية بين الخلق والوجود، مثل دور دنيازاد في فتح الحكاية.	بدء الزمن.
الفارسية	**سروش**[2]	الوسيط بين العوالم	سروش ينقل الرسائل ويكشف الطريق، تماماً كطلب دنيازاد للحكاية الذي يفتح الزمن السردي.	الاتصال بين العوالم.
البابلية (الرافدية)	**نابو** أو **شمش**[3]	الحكمة المساعدة/ الكشف	نابو كاتب القدر ووسيط الحكمة؛ شمش يكشف العتمة بالنور.	كشف الطريق وبدء المعنى.
المصرية	**نفتيس**[4]	المساعدة / الحماية	نفتيس تساعد إيزيس في جمع أشلاء أوزيريس؛ ودنيازاد تساعد شهرزاد في بعث الحكاية.	دعم الخلق.
الكنعانية	**أشمون**[5]	المعين / الشافي	دوره في ترميم الحياة يقابل دور دنيازاد في تحريك الحكاية.	ترميم الوجود.
اليونانية	**هرمس**[6]	الوسيط / رسول الآلهة	هيرميس رسول بين العوالم، ودنيازاد رسول بين الفناء والخلق كل ليلة.	التواصل الكوني.

إعداد الطالبة

ملخّص دلالي للجدول

- **شهريار = مبدأ الفوضى والفناء** :يوازي القوى الهدّامة في الميثولوجيا.
- **شهرزاد = مبدأ الحكمة والخلق** :تمارس دور **إعادة تكوين العالم** عبر الحكاية.
- **دنيازاد = المبدأ الوسيط** :تُطلق **الزمن السردي** وتفتح باب الخلق كل ليلة.

[1] محمد مجيب، مرجع سبق ذكره، ص245.

[2] فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى**، مرجع سبق ذكره، ص 303.

[3] المرجع نفسه، ص 379.

[4] المرجع نفسه، ص 364.

[5] المرجع نفسه، ص 380.

[6] المرجع نفسه، ص362.

ويُظهر الجدول أنّ ثلاثية الليالي ليست مجرد تقسيم للشخصيات، بل **إعادة تمثيل رمزي لبنية الخلق الكونية** التي تتكرر بأشكال مختلفة في جميع الحضارات.

يكشف التماثل بين ثلاثية القصة الإطار في ألف ليلة وليلة والثالوثات الإلهية في الميثولوجيا الشرقية والغربية عن نظام عميق يعيد ترتيب الدلالات السردية في ضوء مخزون رمزيّ متجذّر. فالقراءة التناصية التي تجمع بين البناء الحكائي والبنية الميثولوجية تُظهر أنّ **شهريار** يتحرك داخل فضاء يماثل القوى الكونية الهدّامة التي تهدد النظام قبل أن يُعاد الخلق، وأنّ **شهرزاد** تمارس وظيفة القوة الخالقة أو المنظِّمة القادرة على إعادة الزمن إلى مساره، بينما تقوم **دنيازاد** بوظيفة الوسيط الذي يسمح بعبور الطاقة الخلّاقة إلى مجال الفعل. وهذا التكوين الثلاثي لا يستنسخ الثالوثات القديمة، لكنه **يستجيب لوظيفتها البنيوية**، ويؤكّد امتداد الذاكرة الميثولوجية في النص الحكائي.

ففي الصف الأول من الجدول، يتكشّف موقع **شهريار** بوصفه صورة دنيوية لـ**المبدأ الهدّام**. فيذكر في الليالي بعد تأكد فعل الخيانة "**أنه رمى عنق زوجته وكذلك أعناق الجواري والعبيد وصار الملك شهريار كلما يأخذ بنتا بكرا يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها ولم يزل على هذا ثلاث سنوات فضجت الناس وهربت ببناتها أو لم يبق في تلك المدينة بنت تتحمل الوطء**"[1]. فالملك الذي ينقلب من الاستقرار إلى العنف بعد الخيانة يُمارس دوراً يعادل، في مستواه الرمزي، الدور الذي تنهض به القوى الكونية الغاضبة في لحظات اهتزاز الكون. إنّ توازيه مع شيفا أو أهريمان أو ستّ أو موت، ليس تطابقاً، بل **تناظر وظيفي**: إذ يجسّد كل أولئك الطاقة التي تهدم ما كان مستقراً لفتح الطريق أمام إعادة التكوين. وفي هذا السياق، يغدو القتل اليومي في الليالي "**شكلاً من أشكال الطوفان الصغير، يكرّر دورة الفناء التي تسبق الخلق، ويعيد المملكة إلى زمن فوضويّ يشبه العماء الأول في أساطير التكوين**"[2]. وبهذا يقدّم شهريار الشرط السردي للخلق، لأنه يدمّر العالم القديم، ما يسمح لغيره بإبداع عالم جديد.

وفي الصف الثاني، يبرز موقع **شهرزاد** بوصفها **القوة الخالقة** التي تستعيد النظام وتعيد للزمن خصوبته. فالحكاية التي ترويها كل ليلة ليست مجرّد إنقاذ للنساء، بل هي فعل كونيّ يماثل في وظيفته ما تقوم به الآلهة الخالقة أو الحافظة في الأساطير. فكما يحافظ فيشنو على استمرارية العالم ويمنع انهياره، وكما يستخدم إنكي/إيا

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص 9.

[2] فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة**، مرجع سبق ذكره، ص 28.

الحكمة لإنقاذ البشر من الكوارث، وكما تعيد إيزيس أوزيريس إلى الحياة، كذلك تُعيد شهرزاد الزمن إلى مساره عبر السرد، وتُحوّل العنف إلى إصغاء، والموت إلى إمكان للحياة. إنها "**فداء لبنات المسلمين وسبب لخلاصهن من بين يديه**"[1]، إنها المبدأ المنظم الذي ينهض من قلب الفوضى ليصوغ نظاماً جديداً عبر الكلمة. وبذلك يتجسّد في شهرزاد مبدأ الخلق الذي يواجه مبدأ الفناء مجسّداً في شهريار.

أما الصف الثالث، فيجسّد **دنيازاد** موقع **القوة الوسيطة** التي تمكّن انتقال الطاقة الخالقة إلى مجال التنفيذ السردي. فهي ليست شخصية جانبية، بل تشكّل الحلقة التي تربط بين الفناء (شهريار) والخلق (شهرزاد). حيث تعلمها شهرزاد أن تطلب منها أمام الملك قائلة "**أختي، حدّثينا حديثا غريبا نقطع به السهر وأنا أحدثك حديثا يكون فيه الخلاص إن شاء الله**"[2] وهو الشرارة التي تُشغِّل السرد كل ليلة، على شاكلة ما يفعله هيرميس في نقل الرسائل بين العوالم، أو ما تنهض به نفتيس في مساعدة إيزيس، أو ما يقوم به نابو في كونه كاتب القدر ومشيراً للحكمة. إن وظيفتها تجعلها بمثابة **البوابة** التي يُعاد عبرها بناء العالم حكائياً، لأن الزمن لا يبدأ إلا بندائها. وهكذا تحتلّ موقع "**الوسيط الكوني بالمعنى الرمزي كما تتكرره الميثولوجيات القديمة والتي تقوم بدور المساعد على تحريك الاحداث**"[3].

ويلحظ، من منظور تحليل الوظائف، أنّ ثلاثية القصة الإطار تقوم على **دينامية خالصة** :فهنالك مبدأ هدام يعطِّل الزمن (شهريار)، ومبدأ خالق يعيد تركيبه (شهرزاد)، ومبدأ وسيط يفتح الطريق لانطلاق الفعل كل ليلة (دنيازاد). وهذه الدينامية توازي، على المستوى البنيوي، حركة أساطير الخلق التي تنتقل من الفوضى إلى النظام، ومن العماء إلى التكوين، ومن الموت إلى الانبعاث. إنّ ألف ليلة وليلة تستعيد هذه الوظائف، ولكنها تُنزِلها من مستوى الأسطورة إلى مستوى الحياة الإنسانية، تاركةً للإنسان وحده أن يعيد بناء العالم عبر الكلمة لا عبر القوة، وعبر السرد لا عبر المعجزة.

وبهذا يبرز الجدول لا بوصفه مقارنة شكلية، بل باعتباره أداة تكشف عن نواة ميثولوجية تتكثّف داخل القصة الإطار. فالتوازي بين ثلاثية القصة والثالوثات الأسطورية يفتح المجال لقراءةٍ ترى في الليالي نصاً يعيد إنتاج النظام الكوني القديم في صورة إنسانية، ويُحوّل الصراع بين الفناء والخلق والوساطة إلى صراع بين ملك وامرأة ورُؤية

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص 9.

[2] **المصدر نفسه**، ص 12.

[3] فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى**، مرجع سبق ذكره، ص 192.

سردية تعيد العالم إلى نظامه. وتؤكّد هذه البنية أن الليالي ليست حكايات منفصلة، بل دراما كونية كاملة تُعاد كتابتها في سياقٍ دنيوي، وهو ما يجعل التناصّ مع الأسطورة جزءاً من صميم بنية النص، لا زخرفاً خارجياً.

إنّ التأمل الدقيق في النسيج الداخلي لمدوّنة ألف ليلة وليلة يكشف أنّ الحكايات، على اختلاف أطوالها وتنوّع فضاءاتها، تتحرك ضمن بنية عميقة واحدة تستعيد في جوهرها ثلاثية القصة الإطار، لا بوصفها ثالوثاً شخصياً فحسب، بل باعتبارها **آلية تنظيمية لعلاقة السرد بالوجود** .فكل حكاية ضمنية أو ممتدة تتأسس على نقطة انكسار أولى تُحدث اختلالاً في العالم الحكائي، ثم على قوة مقابلة تستدرك هذا الاختلال وتعيد ترتيب المعنى، يليها عنصر ثالث يتدخّل ليتيح انتقال السرد من التهديد إلى النجاة. وهذا التشكيل لا يأتي على هيئة استنساخ حرفي لما يجري بين شهريار وشهرزاد ودنيازاد، بل يظهر كقانون تخييلي يُعيد توزيع طاقة الفعل بين الفاعلين داخل كل قصة، بحيث يتكرّر منطق الاضطراب—الاستعادة—العبور من غير أن يُعاد بناء الشكل نفسه.

وتبدو هذه الدينامية أشبه بالإيقاع المقدّس الذي يعيد خلق العالم عند كل سرد؛ إذ تتيح كل حكاية انبعاثاً جديداً بعد اهتزاز النظام، كأن النص كلّه يتحرك وفق مبدأ كوني يعيد تدوير الفوضى في صورة معنى، فيغدو تكرار البنية الثلاثية في الليالي أسلوباً لتفعيل هذه **الطبقة الأسطورية** داخل الوعي السردي. ويؤكّد مرسيا إلياد "**النموذج البدئي بأنه بداية الوجود مرة جديدة والولادة مجددا**"[1]، وهو ما يفسّر كيف تحتفظ الليالي بصلابة بنائها رغم كثرة تشعباتها. ومن ثَمّ، فإنّ حضور الثلاثية في حكايات الليالي ليس تكراراً بنيوياً بسيطاً، بل هو **استراتيجية سردية** تعيد من خلالها المدوّنة إنتاج علاقتها بالزمن والهوية والمصير، فيتخذ كل نص داخلي موقعاً مغايراً داخل الشبكة الكبرى، من غير أن يفلت من القاعدة الكونية التي تحكم حركة المدونة بأكملها.

المطلب الثاني: أساطير رحلة البطل: وفق النموذج الكوني عند كامبل

تُعدّ رحلة البطل كما صاغها جوزيف كامبل في كتابه البطل بألف وجه، أحد أهمّ الأنساق الكونية التي تتكرر عبر الثقافات، إذ يرى كامبل أنّ الإنسانية كلّها تعيد سرد أسطورتها الكبرى في صورة واحدة تتكرّر بلا نهاية، تبدأ بـ الانفصال عن العالم المألوف، ثم العبور إلى عالم العجائب، ثم العودة محمّلة بالحكمة؛ وهي رحلة ليست مجرّد بنية سردية، بل طقس عبور روحي يختبر فيه الإنسان أعماق ذاته المظلمة قبل أن يعود بالنور "**فهناك نموذج بذاته من الأسطورة يمكن أن نطلق عليه الاستقصاء الرؤيوي، ويعني الذهاب بحثا عن هبة أو رؤية.**

[1] مرسيا إلياد، **المقدس والمدنس**، ترجمة عبد الهادي عباس المحامي، الطبعة الأولى، دار دمق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1988، ص 66.

وهي تتخذ شكلا واحدا في أي ميثولوجيا تغادر العالم الذي أنت فيه؛ فإما أن تذهب إلى الأعماق. وإما أن تنطلق بعيداً في الآفاق وإما أن صعد إلى الأعالي وهناك تصل إلى ما يفتقده وعيك في العالم الذي كنت تعيش فيه سابقا"[1]. تبدأ الرحلة **بنداء المغامرة** الذي يهزّ رتابة حياة البطل العادية، وهو ما يشرحه كامبل باعتباره النداء الذي "**تم تعيين البطل ونقل مركز ثقله الروحي من دائرة مجتمعه إلى أقليم المجهول يكسر جدار الحياة اليومية ويستدعي الإنسان إلى المجهول**"[2]، وغالبًا ما يتردد البطل أو يرفض النداء، وهو الرفض الذي يعدّه كامبل تعبيرًا رمزيًا عن خوف الإنسان من مواجهة ظلّه الداخلي كما يصفه. ثم يظهر المرشد الحكيم الذي يمنح البطل العون أو النصح أو الأداة السحرية، "**وهو يظهر فجأة لكي يقدم إلى البطل نصيحة أو يزوده بحرز**"[3]، على غرار الملهمين في الأساطير الهندية، أو السحرة في الأساطير الإغريقية، أو الشيوخ في الحكايات الشرقية. "**إن ظهور مثل هذا المعين هو نموذجي في الأسطورة بالنسبة إلى البطل الذي اتبع النداء. النداء نفسه**"[4]. وبعد ذلك يعبر البطل العتبة الأولى–وهي لحظة التحول الحاسمة–إلى عالم آخر يتبدل فيه الزمن والمكان والهوية، وهو عالم يعدّه كامبل تجسيدًا للاوعي الجمعي الذي تطفو فيه الرموز الكبرى "**ودائما في كل مكان تبقى المغامرة متمثلة في رحلة نحو المجهول ما وراء حجاب المعروف والمألوف في حين تكون القوى التي تحرس الحدود منذرة بالخطر، الذي يتلاشى أمام الذي يجلب معه والشجاعة**"[5].

وفي هذا العالم يدخل البطل مرحلة الاختبارات، حيث يتعرض لمواجهات مع رموز الموت، أو قوى الظلام، أو الكائنات الحارسة التي تشبه الأب الرهيب أو القوة التي تحجب الحكمة عن غير مستحقيها. وفي قلب هذه الاختبارات يظهر لقاء الإلهة – الأنثى الكونية – التي تمنح البطل المعنى أو المعرفة أو الخصب الروحي، وهو لقاء يوازي في نظر كامبل الأنثى بوصفها المرجع الخلاق الأول "**الذي يمثل الرمز الأعلى لما هو قابل للتعرف**"[6]. **وفي المقابل قد يلاقي البطل المرأة الفاتنة "كملكة للخطيئة**"[7] التي ترمز إلى غواية المادة، فيحذر كامبل من أنّ البطل الذي يسقط في غوايتها لن يبلغ كشفه الوجودي؛ وهذه الازدواجية بين الإلهة والغواية هي ما يربطه كامبل بنماذج الأساطير الشرق أوسطية كعشتار وتموز، وإيزيس وست. وعندما يبلغ البطل هدفه، يصل

[1] جوزيف كامبل، **قوة الأسطورة**، ترجمة حسن صقر، ميساء صقر، ، دار الكلمة للنشر والتوزيع، سوريا، 1999 الطبعة الأولى ، ص 191.
[2] جزيف كامبل،البطل بألف وجه، مرجع سبق ذكره، ص 67.
[3] المرجع نفسه، ص 79.
[4] المرجع نفسه، ص82.
[5] المرجع نفسه، ص 90.
[6] المرجع نفسه، ص 121.
[7] المرجع نفسه، ص 128.

إلى **المكافأة الكبيرة أو الجوهرة** – وهي عند كامبل إما معرفة عليا، أو نور روحي، أو قدرة شفائية، أو أداة خلاص– ولكن البطل، مع ذلك، قد يرفض العودة كما يرفض أبطال الأساطير العودة إلى عالم البشر بعد أن يتذوقوا طعم اللاانهائي؛ ومع ذلك يعود لأنه حامل لرسالة الخلاص، وهي عودة يصفها كامبل بأنها استعادة للتماسك الاجتماعي، إذ يصبح البطل وسيطًا بين عالم الحكمة وعالم الناس. ويشير كامبل في نهاية كتابه إلى أن رحلة البطل هي في حقيقتها "**رحلة النفس البشرية نفسها نحو التحرر، وأنّ كل إنسان يحمل بذرة البطل داخله**"[1].

وإذا كانت رحلة البطل عند كامبل بنية سردية وروحية، فإنّ فهمها يتطلب أيضًا الاستناد إلى مفاهيم التناصّ كما قدّمتها جوليا كريستيفا في كتابها سيمايوطيقا، وهي عبارة تتيح رؤية رحلة البطل كامتداد لنصوص أسطورية سابقة تتكرر وتتجدد في خطاب جديد. ويعزّز ميخائيل باختين هذا المفهوم في جمالية الإبداع اللغوي، عندما يرى أنّ كل خطاب هو حوار مع خطابات ماضية، وأنّ البطل الأسطوري ليس شخصية منعزلة بل جسد سردي ممتلئ بأصوات الأسلاف. وهكذا، يتضح أن نموذج كامبل ليس مجرد رؤية سردية، بل إطار كوني لفهم الأسطورة كمجال إنساني مشترك، يتقاطع فيه الوعي القديم والحداثي، ويتأسس على ما يسميه إلياد العودة إلى الزمن البدئي حيث يولد العالم مع كل رحلة بطولية جديدة. وبذلك، فإنّ رحلة البطل هي دورة حياة كاملة: **انفصال، اختبار، كشف، عودة**؛ وهي ذاتها اللغة العميقة للأسطورة كما تسميها الدراسات المقارنة.

أولا: ملحمة جلجامش

الرحلة في ألف ليلة وليلة تثبت بوصفها استجابةً لسؤالٍ كامنٍ عن معنى البقاء، غير أنّ السرد يوزّع هذا السؤال على دوافع ظاهرة تتنوع بتنوّع الأبطال. وحين يُستقرأ المتن الليلي من داخله، يظهر أن الدافع ليس عنصرًا افتتاحيًا عابرًا، بل هو العلامة التي تُحدّد وجهة المصير وتمنح الرحلة شرعيتها الحكائية. ومن زاوية النموذج الكامل عند كامبل، فإنّ هذا الطور يطابق مرحلة نداء المغامرة وما يعقبها من تحديد الغاية الوجودية التي تبرّر الانفصال عن العالم المألوف.

في حكاية حاسب كريم الدين يتّخذ الدافع أول الأمر هيئةَ نزوعٍ نفعيٍّ متصلٍ بعالم الكسب والخلاص، غير أنّ النصّ يُعيد تدريجه من رغبةٍ في امتلاك الخارج إلى رغبةٍ في بناء الداخل. لحظةُ الانعطاف تُصاغ في خطاب ملكة الحيّات صياغةً تقريرية لا لبس فيها: "... ثم بعد ذلك اشرب أنت الثانية، فإذا شربتها يصير قلبك بيت

[1] المرجع نفسه، ص 394.

الحكمة..."[1]. هنا يتحول **سبب الرحلة** إلى **غاية الرحلة**: فالمسعى الذي بدأ طمعًا يقترب من الحكمة بوصفها الخلود الممكن في المتن الشعبي. وبهذا المعنى يشتغل الدافع عند حاسب بوصفه نداءً يفضي إلى **انفصالٍ أول** عن منطق المنفعة، قبل أن يُستكمل لاحقًا في طور الابتداء حيث تتبدل الذات.

وفي المسار **البلوقي** يتشكّل الدافع من حقلٍ مغاير هو حقل **الشغف الغنوصي**؛ إذ يعلن بلوقيا هويته ومنشأ طلبه بوضوحٍ في مطلع حكايته لملكة الحيّات: "**... أنا من بني إسرائيل، واسمي بلوقيا، وأنا سائح في حب محمد ﷺ وفي طلبه، فإني رأيت صفاته في الكتب المنزلة...**"[2]. هذا التصريح ينهض بوظيفة دافعية مزدوجة: يبرّر الارتحال ويؤطّره في أفق معرفةٍ عليا. وفي لغة كامبل، نحن أمام نداءٍ يخرج البطل من الإقامة إلى طلب الهبة الكبرى، أي **الغرض النهائي للمونوميث**.

أمّا جانشاه فينطلق بدافعٍ وجدانيّ يتخذ صورة نداء تُعلنه الغزالة بوصفها علامة انتقالٍ من العالم المألوف إلى عالم العجائب. تقول شهرزاد: "**... لما هجموا على الغزالة... فرَّتْ منهم ورمت نفسها في البحر... فنظر إلى جزيرة عظيمة، فقال للمماليك: إني أريد أن نذهب إلى الجزيرة**"[3]. فالدافع هنا ليس رغبة صيد، بل نداءٌ يخلخل نظام الحياة ويُدخل البطل طور الانفصال، ويقابل في النموذج الكامبلي لحظة العبور الأول للعتبة التي تُفضي إلى عالمٍ غير مألوف.

وحين يُقابَل هذا التأسيس الليلي بالأصل الرافديني، يظهر وجه التناصّ التحويلي في مستوى الوظيفة. فملحمة جلجامش تجعل الدافع يتفجّر من موت إنكيدو وما يخلّفه من رعبٍ وجودي يدفع البطل إلى البحث عن سرّ الفناء والدوام. تُشير بنية الملحمة إلى أنّ جلجامش انطلق بعد موت إنكيدو "**بحثًا عن سر الحياة والموت والخلود**"[4]؛ وأنّ قلقه هو المحرّك الأول للرحلة. في لغة كامبل تتطابق هذه اللحظة مع نداء المغامرة الذي يتخذ هيئة صدمة كبرى، ثم يجرّ البطل خارج المدينة إلى تخوم العالم. التناصّ هنا لا يقوم على التطابق اللفظي، بل على امتصاص قلق البقاء بوصفه مولّدًا سرديًا واحدًا؛ غير أن الليالي تُحوّل هذا القلق إلى صيغٍ ثلاث: حكمةٍ تُخلِّد الوعي، ومعرفةٍ تُخلِّد الروح، وحبٍّ يُخلِّد المعنى. يتقدّم السرد الليلي بعد تثبيت الدافع إلى طريق المحنة، حيث تُعاد صياغة الذات عبر العتبات والكائنات العجيبة. ويظهر المساعد/المرشد في هذا الطور بوصفه شرطَ إمكان الرحلة؛

---

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 840.

[2] المصدر نفسه، ج3، ص 775.

[3] المصدر نفسه، ج3، ص 776.

[4] **ملحمة جلجامش**، ترجمة طه باقر، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 77.

إذ يفتح حدود العجائبي ويمنح وسائط عبوره. وهذا هو ما يسمّيه كامبل **العون الخارق/المساعد فوق العادي** الذي يسبق عبور العتبة ويضمنه.

في حكاية حاسب تُصرّح ملكة الحيّات بوظيفتها الإرشادية قبل أن تمنح البطل هبته؛ فهي لا تفتح له باب النجاة إلا بعد شرط التلقّي: "... **اشترطت عليه البقاء معها، والاستماع إلى حكاياتها...**"[1]. ثم تتوّج هذا الشرط بالوصية التي تمنحه الأداة المعنوية للعبور من الطمع إلى الحكمة: "... **اشرب أنت الثانية ... يصير قلبك بيت الحكمة...**"[2]. المساعد هنا لا يكتفي بتيسير الطريق، بل يعيد ضبط الدافع نفسه، فيغدو جزءًا من إنتاج المعنى. وفي اصطلاح كامبل، يظهر هذا التركيب بوصفه **هبة العون** التي تتيح للبطل دخول طور **طريق الاختبارات**. وعبر حكاية بلوقيا تتكرّر وظيفة المساعد بصيغة موازية: ملكة الحيّات تُعرّف ذاتها لبلوقيا وتمنحه بوصلة الرحلة عندما تقول: "يا بلوقيا، أنا ملكة الحيات..."[3]. ويُفهم من سياق السرد أن الأدوات السليمانية (الأسماء/الخاتم/وسائط الحفظ من المهالك) تقوم مقام العون الخارق؛ فهي تُتيح عبور الحدود، ولكنها في الوقت نفسه تضع الرحلة تحت شرطٍ روحيّ لا يُنال خارجه. وهذه البنية تقابل مباشرة مرحلة العبور إلى العالم الآخر ثم الدخول في **طريق الامتحانات**.

وفي قصة جانشاه تتجسّد العتبة الأولى في عبور البحر نحو الجزيرة المجهولة كما في المقطع السابق، ثم تتوالى العتبات في صورة جزرٍ وكائناتٍ وملوكٍ تُصعّد المحنة وتُعيد تشكيل البطل. وظيفة العجائبي هنا بنيوية: كل انتقالٍ يُعيد إنتاج الدافع، من المطاردة إلى الاختيار، ومن الاندفاع إلى السؤال. وهذا هو عين ما يصفه كامبل **بطريق الاختبارات** حيث تتوالى العوائق لتوليد التحول الداخلي. وبمقابلة هذا الطور بما يوازيه في جلجامش تتأكد الاستمرارية الوظيفية. فالمساعد في الملحمة يتجلّى في انتقال جلجامش عبر العتبات بوسيطٍ يعينه على الطريق، ويُصاغ العبور في لغة شبه شعرية مشحونة بالرهبة. في اللوح التاسع يقول النصّ: "**كثيف هو الظلام، ولا نور هناك...، ثم يمنحه الرجل العقرب إذن العبور: "امضِ يا جلجامش، لا تخف! إني أفتح أمامك بوابة جبال ماشو...**"[4]. هذا العبور عبر الظلمة والبوابة يعادل، في بنية الوظيفة، عبور حاسب إلى مملكة الحيّات، وبلوقيا إلى العجائب السليمانية، وجانشاه إلى الجزر؛ أي إن العتبة في النصّين هي لحظة انتقال من أفق الدافع إلى أفق

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 774-775.
[2] المصدر نفسه، ج3، ص 838.
[3] المصدر نفسه، ج3، ص776.
[4] **ملحمة جلجامش**، مصدر سبق ذكره، ص 78.

الاختبار. وفي النموذج الكامبلي هذه هي **عبور العتبة** يعقبه **بطن الحوت/الانغمار في العالم الآخر** حيث يفقد البطل ضماناته الأولى.

تبلغ الرحلتان ذروتهما في لحظة ضياع رمز الخلود. في الليالي يتخذ الضياع صورة قانونٍ أخلاقيّ: "**ولو كنت نقضتَ العهد...**"[1]، أي أن الخلود الرمزي يُفلت بسبب قابلية الإنسان للحنث. أمّا في جلجامش فيرتبط **الضياع بالحياة الكونية نفسها، إذ تُظهر الملحمة أن جلجامش أضاع نبتة الخلود بعد أن ظفر بها**[2]. وفي منطق كامبل تماثل هذه اللحظة **الفشل الضروري بعد الظفر** الذي يمهّد ليقظة الحكمة، ويؤكد أن الهبة ليست في الموضوع المفقود بل في الدرس المتحصَّل. التناصّ هنا يقوم على تماثل الوظيفة (استحالة الخلود المادي) مع تحويل آلية الفقد: من قدرٍ كونيّ في الملحمة إلى هشاشةٍ إنسانية في الليالي.

تُنجز الليالي حلقة الرحلة بعودةٍ تَحمل هبة لا تُعادِل ما فُقد، بل تُعيد تعريف الخلود الممكن. فحاسب يعود بخلودٍ معرفيّ صريح في قول ملكة الحيّات: "... يصير قلبك بيت الحكمة"[3]، وبلوقيا يعود وقد تَحقّق له أن المعرفة العليا لا تُنال إلا بشرطها، فيتحول فشل الامتلاك إلى نجاة المعنى. وجانشاه يعود باستعادة الحبّ، فيَثبت الخلود بوصفه دوامًا للهوية عبر دوام المعنى في العلاقة. وفي لغة كامبل إنّ هذا الطور يطابق **العودة بالإكسير** حيث يحمل البطل إلى العالم الأول خلاصة التحول. وتضيء الملحمة الرافدينية هذا المنتهى بإعادة تعريف الخلود في خاتمتها؛ فجلجامش يرجع إلى أوروك بعد أن فقد نبتة الخلود، وقد اقتنع بالحدود التي لا يجوز لإنسان أن يتخطّاها[4]. الخلود هنا ينزاح من الجسد إلى الأثر والعمل. وهذا عين ما يسمّيه كامبل **إتقان العالَمين** وحرية العيش بعد قبول شرط الفناء. بهذا تكتمل حركة التناصّ: نصّ الليالي يمتصّ بنية الرحلة الجلجامشية (الدافع / المساعد / العتبة / الضياع / العودة)، ثم يُحوّل معناها حضاريًا؛ فيُنتج خلاصة شعبية تتعدد فيها وجوه الخلود، لكنها تُجمع على استحالة الخلود الماديّ وإمكان خلود المعنى.

تبدأ رحلةُ البحث عن الخلود في أساطير الشرق القديم بوصفها محاولةً أولى لفهم الإنسان لموضعه في الكون وحدود كينونته. فالإنسان الشرقيّ المبكر لم يتعامل مع الموت كحادثةٍ بيولوجية عابرة، بل كمعضلةٍ وجودية تضع معنى الحياة كلّه على المحك؛ لذلك وُلِدت الأسطورة في الرافدين ومصر وبلاد الشام كصيغةٍ فكرية – تخييليّة

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج3، جمصدر سبق ذكره، ص 835.
[2] **ملحمة جلجامش**، مصدر سبق ذكره، ص 78.
[3] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص839.
[4] **ملحمة جلجامش**، مصدر سبق ذكره، ص109.

تُجيب عن التوتر بين توقٍ لا ينطفئ إلى الدوام، وحقيقةٍ صلبة هي حتمية الفناء. وفي هذا السياق يرى ميرسيا إلياد أن "**الأسطورة تحكي تاريخًا مقدّسًا، إنها تروي حدثًا وقع في الزمن الأول، زمن البدايات**"[1]. في محاولة واعية للإنسان الأول فهم أصل العالم ومعنى وجوده. ومن هنا صار الخلود موتيفًا مُنظِّمًا لعددٍ كبير من الحكايات الكبرى، كما يلاحظ فراس السواح أن الأسطورة هي "**رموز كامنة ومعان عميقة تعين لى فهم الانسان وسلوكه وحياته**"[2]، الأمر الذي جعلها الإطار الفكري الذي عبّر من خلاله الإنسان القديم عن قلقه أمام الموت ورغبته في تجاوز حدوده.

ضمن هذا الأفق يُقارب العملُ ألف ليلة وليلة بوصفها المتن المركزي لاستخراج تحوّلات هذا الموتيف في السرد العربي القديم، مع استدعاء ملحمة جلجامش باعتبارها نصًّا رافدينيًا سابقًا بلور النموذج الأقدم لرحلة الخلود. ففي هذه الملحمة يخرج جلجامش بعد موت صديقه أنكيدو باحثًا عن سرّ الحياة الأبدية، إذ أصابه الخوف من الموت فأخذ يهيم في البراري باحثًا عن الحياة التي لا تنتهي:

"من أجل أنكيدون خله وصديقه، بكى جلجامش بكاء مرا

وهام على وجهه في البراري وصار يناجي نفسه:

إذا ما مت أفلا يكون مصيري مثل أنكيدو؟

ملك الحزن والأسى روحي

وها ذا أنا أهيم في القفار والبراري خائفا من الموت"[3]

والغاية من هذا الاستدعاء ليست إثبات الاقتباس الحرفي، بل الكشف عن استمرار البنية العميقة للموتيف عبر الأزمنة، وكيف تُمتَصّ داخل نصّ لاحق وتُحوَّل دلاليًا بحسب شروطه الحضارية. لذلك يُعتمد مفهوم التناصّ بالمعنى الذي صاغته جوليا كريستيفا انطلاقًا من باختين "**فلا يتحقق فعل الكتابة إلا تحت سلطة كتابات أخرى، قديمة وحديثة، سواءأ كان ذلك بوعي من الناص أم بغير وعي منه، إذ لا مناص له ، من ان يقرأ قبل أن يكتب، ولا بد أن يتشرب إثار تلك القراءة في نفسه وعقله، الأمر الذي يجعل المبدعين شركاء في الفكر وفي اللغة يتشرب بعضهم من بعض**"[4].

---

[1] ميرسيا إلياد، **مظاهر الأسطورة**، ترجمة نهاد خياطة، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991، ص 11..

[2] فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى**، مرجع سبق ذكره، ص 12..

[3] ملحمة جلجامش، مصدر سبق ذكره، ص 74.

[4] حليمة الشيخ، **التناص: الأصول الفلسفية والآفاق النقدية**، مجلة الحوار الثقافي، المجلد الثاني، العدد الثاني، 2013، ص 21.

وتتخذ الدراسةُ من النموذج الكامل للرحلة عند جوزيف كامبل أداةً إجرائية لتوصيف حركة الموتيف داخل المتن الليلي والملحمة: نداء المغامرة، العون الخارق، عبور العتبة، طريق الاختبارات، لحظة الظفر أو تعذّر الهبة، ثم العودة بالمعنى/الإكسير. غير أن هذا النموذج يُوظَّف هنا بوصفه كاشفًا للبنية لا قالبًا مفروضًا؛ أي إن المراحل تُستخلص أولًا من الليالي ثم تُقابَل بما يوازيها في جلجامش لإظهار نقاط الامتصاص والتحوير. ومن ثمّ يُنظر إلى القصة الإطار في ألف ليلة وليلة باعتبارها التعبير الأعلى عن خلودٍ سرديّ يوازي خلود الأبطال في الرحلات الداخلية: شهرزاد تواجه الموت لا بطلب دواءٍ يُبطل الفناء، بل باختراع زمنٍ إضافي عبر الحكي؛ وقد أشار عبد الفتاح كيليطو أن شهرزاد لا تروي الحكايات من أجل الحكاية، بل من أجل تأجيل الموت فلقد أدركت شهرزاد جيدا هذه الضرورة وهو ما يفسر القرار الذي اتخذته. بذهابها لمواجهة الموت تعبر عن صحة قراءاتها ووجاهة وشرف ثقافتها وتبرهن على أن المعرفة لا تكتمل إلا إذا تم نقلها وتعليمها وإلا إذا أثرت في الناس. إنها لا ترغب في الانفراد بالمعرفة فما تَلَقته يجب أن يعطى مجانا لأن التخلص من المعرفة هو السبيل الوحيد لامتلاكها الحقيقي، فهي تؤجّل الإعدام ليلةً بعد ليلة، فتجعل الخلود وظيفةً لغوية تقوم على إرجاء الموت وإنتاج المعنى. وبهذا يتحول البحث عن الخلود في المتن الليلي إلى رحلةٍ مزدوجة: رحلةٍ حرفية في حكايات حاسب وبلوقيا وجانشاه، ورحلةٍ مجازية في استراتيجية شهرزاد، حيث يثبت السردُ أن الخلود الممكن ليس خلود الجسد، بل خلود الحكمة والمعرفة والحبّ والأثر، وخلود الحكي بوصفه أرقى أشكال النجاة الرمزية. ويُدرَج التعالق بين ألف ليلة وليلة وملحمة جلجامش ضمن علاقةٍ أوسع بين الأدب العربي القديم والميراث الرافديني – السومري. فالفارق الزمني لا يقطع سلسلة المخيال، بل يكشف عن انتقال موتيفاتٍ مؤسسة عبر العصور مع تبدّل أقنعتها: من خلودٍ جسديٍّ مستحيل في الملحمة إلى خلودٍ رمزيٍّ متعدد في الليالي. وبناءً على ذلك، تُقرأ الشخصيات الألف ليلية بوصفها أشكالًا سردية لمحاولات فردية لاكتساب الخلود الرمزي؛ أي إن كل رحلةٍ فيها هي جوابٌ جديد عن السؤال الأسطوري القديم نفسه: كيف يمكن للإنسان أن يُقيم معنى يدوم، حين يتعذّر عليه أن يدوم جسده؟

تُبيّن هذه الدراسة أن موتيف البحث عن الخلود، الذي تَشكَّل في أساطير الشرق القديم بوصفه سؤالًا عن مصير الإنسان ومعنى وجوده، ظلّ فاعلًا في الذاكرة السردية حتى لحظة ألف ليلة وليلة .فالمتن الليلي لا ينقل النموذج الرافديني بحرفه، بل يمتصّ بنيته العميقة ويحوّل دلالاته: رحلة جلجامش، القائمة على صدمة الموت وطلب خلود الجسد، تُعاد كتابتها في الليالي بصيغٍ متعددة للخلود الرمزي؛ الحكمة عند حاسب، والمعرفة العليا عند بلوقيا، والحبّ والمعنى عند جانشاه. وفي القصة الإطار تبلغ هذه التحويلات ذروتها عبر شهرزاد التي تصوغ خلودًا سرديًا قوامه إرجاء الموت بالحكي، فتجعل السرد نفسه أفق الدوام الممكن. وبذلك يتأكد أن التعالق

بين الليالي وجلجامش جزءٌ من علاقةٍ أوسع بين الأدب العربي القديم والميراث الرافديني – السومري، حيث تستمر الميتات الأسطورية في التداول عبر الزمن، لا في صورة تكرارٍ جامد، بل في صورة تحويرٍ حضاريّ يُعيد إنتاج السؤال الأول بصوتٍ جديد: إذا استحال خلود الجسد، فبأي معنى يمكن للإنسان أن يخلُد؟

ثانيا: الأوديسة

تتأسّس المقاربةُ هنا على تحليل المقطع الاستهلالي من رحلات السندباد البحري بوصفه عتبةً اعترافية تُنتج شرعية الحكاية قبل انطلاقها في السفرات. فالحوار الذي يجمع السندباد البحري بالسندباد البري / الحمال لا ينهض بدورٍ تمهيديٍّ محض، بل يشيّد منذ البدء تقابلًا داخل الاسم الواحد: سندبادٌ فقير يشكو العناء، وسندبادٌ ثري يواجه الشكوى بتعليل الثروة عبر السفر. ويُولّد هذا التقابل سؤالًا سرديًا مُحرِّكًا: ما العلّة التي صنعت الغنى؟ وبأي كلفةٍ وُلدت النعمة؟ فتتحوّل الشكوى إلى مدخلٍ للاعتراف، ويغدو الاعتراف شرطًا لتداول التجربة وتحويلها إلى معنى.

وعلى المستوى التناصي، تتجاوب هذه العتبة مع ما تُقيمه الأوديسة في لحظة ظهور أوديسيوس في قصر ألكينوس بين الفياشيين: يدخل البطلُ في هيئة الغريب غير المصرّح بالهوية، ثم يُستدرج إلى البوح فيكشف اسمه ويشرع في رواية محن العودة وما جرى له بعد طروادة أمام الملك وشعبه؛ وتلك هي نقطة الالتقاء البنيوي: انتقال البطل من الخفاء/النقص إلى الاعتراف العلني عبر السرد، وجعل الحكاية رأس مال رمزيًا يشرعن المنزلة.

جدول رقم 4: التعالق النصّي في المقطع الاستهلالي

التيمة المشتركة	مقطع مقابل من الأوديسة	مقطع من السندباد (المقطع الاستهلالي)
عتبة الاعتراف :السرد يبدأ حين تُعلن الهوية وتُقدَّم الحكاية بوصفها تبريرًا للمكانة.	أوديسيوس يصل إلى قصر ألكينوس غريبًا خافيَ الاسم، ثم بعد ضيافة الفياشيين يعرّف بنفسه ويبدأ سرد رحلاته الطويلة في الكتب (9–12).[1]	لقاء السندباد الحمال بالسندباد البحري، وإعلان الاشتراك في الاسم مع اختلاف المصير، ثم شروع البحري في تعليل حاله بالسفرات. "...اسمي السندباد الحمال... واعلم يا حمال أن اسمك مثل اسمي فأنا السندباد البحري..."[2]
النقص قبل البوح : الاعتراف فعلُ رفعٍ للنقص وبناءٌ للذات عبر الكلام.	صمت أوديسيوس الأول وتخفّيه، ثم كشف اسمه حين يطلب ألكينوس منه أن يقول من يكون وما الذي لقيه[3].	شكوى السندباد الحمال من تفاوت الحظوظ قبل المجلس، ثم خجله وإقراره بضعفه أمام النعمة، فيغدو مؤهّلًا لسماع الاعتراف.[4]
السرد رأس مال رمزي : الحكاية تُحوِّل الألم السابق إلى شرعيةٍ للحاضر.	شروع أوديسيوس في رواية مغامراته أمام الفياشيين بعد التعريف بنفسه، لتفسير ما آل إليه طريق العودة.[5]	دعوة السندباد البحري للحمال إلى سماع قصته لتفسير النعمة، ثم افتتاح الرواية بوصفها سجلّ التجربة.[6]

إعداد الطالبة

يُفضي الاعترافُ في السندباد إلى إعادة توزيع المعنى بين الفقر والغنى: فالسندباد البري/الحمال ينتقل من الشكوى إلى الإقرار بصدق الرحلات، ويعترف بأن ثروة السندباد البحري ليست امتيازًا اعتباطيًا، بل ثمرةُ محنةٍ متراكمة وتجربةٍ قاسية؛ فتغدو الحكايةُ عقدًا تفسيريًا يردّ النعمة إلى كلفتها الأخلاقية. وفي الأوديسة تؤدي لحظة الاعتراف الوظيفة البنيوية نفسها على مستوى الهوية: كشفُ أوديسيوس عن اسمه عبر السرد يحوّله من غريبٍ مغمور إلى بطلٍ مُعترفٍ به، فيستحق الإكرام والمعونة واستئناف طريق العودة. وبذلك ينهض الاعتراف في النصّين كآليةٍ لإنتاج الشرعية؛ الحكاية هي التي تمنح الثروة معناها، وتمنح البطل مكانته.

[1] هوميروس، **الأوديسة**، ترجمة دريني خشبة، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1961، ص 76.

[2] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 844.

[3] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 77-79.

[4] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، 2015، ص 843.

[5] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 81.

[6] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 844.

يُعدُّ الانتقالُ إلى الرحلات السبع في حكاية السندباد البحري انتقالًا من عتبة الاعتراف إلى متن التجربة؛ إذ تنفتح الحكاية بعد الاستهلال على سلسلةٍ متدرجة من الأسفار تُبنى وفق منطق التكرار التحويلي: كلُّ رحلةٍ تُعيد إنتاج البنية العامة للارتحال (خروجٌ – محنةٌ – نجاةٌ – عودةٌ)، لكنها تفعل ذلك في كل مرة بوجهٍ عجائبيّ جديد يراكم الخبرة ويضاعف معنى البقاء. ومن ثمّ لا تُقرأ الرحلات السبع بوصفها مغامراتٍ منفصلة، بل بوصفها وحداتٍ داخل نسقٍ سرديّ واحد يتقدّم من اختبارٍ أوليّ إلى امتحانٍ أقصى، ومن نجاةٍ ظرفية إلى وعيٍ أكثر تعقيدًا بشرط الإنسان في العالم. وعلى هذا الأساس، فإنّ تحليل الرحلات سيكون بالتدريج، أي بتتبع حركة الموتيف من رحلةٍ إلى أخرى، ورصد ما يثبت من وظائف وما يتحوّل من دلالات. فالتناصّ هنا لا يُطلب في مستوى التطابق الحدثي، بل في مستوى البنية المتكررة وما يطرأ عليها من تحوير: العاصفة، الجزيرة الغريبة، الكائن العجيب/الخصم فوق العادي، وسيط النجاة، ثم العودة التي لا تُغلق الدائرة نهائيًا بل تفتحها على سفرٍ جديد. بهذا تتشكل الرحلات السبع كسُلَّم خبرة يختبر فيه السندباد حدود الجسد وحدود العقل وحدود الحظ، ليعيد في النهاية تعريف الخلود الممكن بوصفه أثرًا للمعرفة والنجاة والحكي، لا بوصفه إبطالًا للموت. وبما أنّ المقارنة التناصّية ستستمر مع الأوديسة، فإنّ كل رحلةٍ من رحلات السندباد ستُقابَل بنظيرٍ بنيويّ أو موتيفيّ في أسفار أوديسيوس، للكشف عن نقاط التعالق في آليات السفر والامتحان والتحوّل، ثم إبراز ما يختصّ به السرد الليلي من تحويلٍ حضاريّ للموروث الرحلي القديم. بهذه المنهجية يغدو تتبع الرحلات السبع تتبعًا لتحولات الرحلة/الاختبار داخل المتن العربي، في أفقٍ أوسع من استمرارية المخيال الشرقي – المتوسطي عبر الأزمنة.

الرحلة الأولى: التيهُ الافتتاحي وعبورُ العتبة إلى العالم العجائبي

تُقدِّم الرحلةُ الأولى السندبادَ في هيئة البطل التائه الذي يَعبرُ، وفق نموذج كامبل، من عالمه العادي إلى العالم الخاص عبر صدمةٍ كبرى هي الانفصال المفاجئ عن الأمان. فالتيه هنا ليس عرضًا ثانويًا، بل هو الوظيفة التي تُنشئ الرحلة: "عبورُ العتبة يحدث حين تُكتشَف الجزيرة الموهومة (ظهر الحوت)، فينهار اليقين الأول، ويُلقى البطل في امتحان البقاء، بما يوافق "**مرحلة عبور العتبة ثم الدخول في طريق الاختبارات في بنية المونوميث**"[1].

في هذا السياق، لا يُعدّ الغرقُ مجرد حادثٍ بحري، بل هو لحظة موتٍ مجازي تُعيد ميلاد البطل داخل عالمٍ جديد، وتمنحه رأس مالِ التجربة الذي سيستثمره لاحقًا في بناء الشرعية السردية للثروة. وهذا المعنى يجد مُقابله في الأوديسة حيث يتخذ الغرقُ صورة امتحانٍ تأسيسيٍّ يمحو ما قبلَه ويُؤسّس للهوية البطولية بوصفها هويةً نجت من الفناء.

[1] ينظر: جوزيف كامبل،البطل بألف وجه، مرجع سبق ذكره، ص 89.

جدول رقم 5: التعالق النصّي في الرحلة الأولى

التيمة المشتركة	في الأوديسة	في السندباد البحري (الرحلة الأولى)
الغرق بوصفه عبورًا قسريًا للعتبة :الماء يُسقط البطل من الأمان إلى الامتحان، ويحوّل البحر إلى بوابة العالم الآخر.	**غرق مركب أوديسيوس ونجاته إلى شاطئ الفياشيين** :يتعرّض أوديسيوس لعاصفةٍ تُحطّم وسيلة العبور، فيبلغ الساحل منهكًا، لتبدأ مرحلة الضيافة الفياشية[1].	**غرق السفينة بسبب الجزيرة/الحوت**: يصرّح السندباد بأنهم صعدوا على "حوت كبير كنا نحسبه جزيرة، فلما غاص الحوت غرقوا..."[2].
نجاة البطل الفردية بعد الفقد الجمعي :البطل يبقى شاهدًا وحيدًا على الكارثة، فيغدو بقاؤه مبررًا لسرد المأساة.	**كيفية النجاة** :يسبح أوديسيوس حتى يصل إلى برٍّ غريب، ثم تُعينه ناوسيكا وتمهّد لإدخاله القصر.[3]	**كيفية النجاة** :ينجو السندباد وحده بعدما تمسّك بما ينجيه حتى لاحت له سفينةٌ أخرى التقطته من اليأس.[4]
الضيافة الملكية بوصفها تعويضًا رمزيًا :الإكرام يأتي بعد التيه كاعترافٍ أول بحق البطل في الحياة والعودة.	**الاستقبال الملكي والإكرام** :ألكينوس و(أريتي) يستقبلان أوديسيوس وفق قانون الضيافة(xenia) ، ويُهيَّأ له الطعام والكسوة والمجلس.[5]	**الاستقبال الملكي والإكرام** :بعد إنقاذه يصل إلى ملك الجزيرة الذي يُكرمه ويُحسن وفادته ويمنحه ما يعوّض خسارته.[6]

إعداد الطالبة

تؤسس الرحلة الأولى إذن نموذجَ التيه الافتتاحي بوصفه أصلَ التجربة: الغرقُ يفتح العتبة، والنجاةُ تُعيد تشكيل الذات، والضيافةُ الملكية تمنح الاعتراف الأول بالبطل. وإذا كان السندباد يستأنف من هذه اللحظة سلسلةَ سفراته، فإنّ البناءَ نفسه في الأوديسة يجعل من الغرق والنجاة والضيافة تمهيدًا لسردٍ اعترافيّ طويل يُعيد تثبيت الهوية. وبذلك يتحدد التعالق التناصي في مستوى الوظيفة: البحرُ امتحانٌ أوّل، والنجاةُ ميلادٌ ثانٍ، والإكرامُ إعلانُ شرعيةٍ لبطولةٍ بدأت من التيه.

[1] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 65.
[2] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 845.
[3] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص
[4] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 846.
[5] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 73-75.
[6] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره،ج3، ص845.

الرحلة الثانية: طائرُ الرُّخِّ وفتنةُ السِّيرينات (الإنقاذ عبر الكائن العجائبي ومقاومة الإغواء الصوتي)

تنهض الرحلةُ الثانية في السندباد البحري على صورةٍ أوضح للبطل التائه في طور "طريق الاختبارات عند كامبل يوجّه فيها البطل سرا من قبل النصائح والتمائم والقوى الخفية للمساعدين الغامضين الذين كان قد قابلهم "[1]، إذ يبتدئ السندباد عزمه على السفر من جديد، ثم يُلقى في عزلةٍ قسرية حين تُقلِع السفينة من الجزيرة وهو غافل، فيجد نفسه داخل عالمٍ خاصٍّ لا تحكمه قوانين البشر يتحول. هذه العزلة هي التيه البنيوي الذي يَستتبع بالضرورة ظهور العون الخارق؛ فالكائن العجائبي (الرُّخّ) لا يظهر تزيينًا للغرابة بل بوصفه وسيطًا وظيفيًا لإنقاذ البطل وإخراجه من الفناء. وفي المقابل، تُؤسِّس الأوديسة في حلقة السِّيرينات صورةً موازية للبطل داخل الاختبار نفسه، لكن العون هنا لا يأتي من كائنٍ خارق، بل من حيلةٍ معرفية يبتكرها أوديسيوس لحماية الجماعة: "سدّ آذان الرفاق بالشمع وربط نفسه إلى الصارية ليختبر الإغواء دون أن يهلك"[2].

إذن يلتقي النصّان في وظيفةٍ تناصّية واحدة: الامتحان الذي يواجه فيه البطل قوةً تتجاوز قدرة الإنسان العادي؛ غير أنّ السرد الليلي يحوّل هذه القوة إلى طاقة إنقاذ تُفضي إلى الثروة، بينما السرد الهوميري يجعلها طاقة إغواء لا يُنجّي منها إلا الوعي والانضباط. وبهذا تتكشّف آلية الامتصاص والتحوير: بقاءُ البنية، وتحوّلُ اتجاه الدلالة.

[1] جوزيف كامبل، **البطل بألف وجه**، مرجع سبق ذكره، ص 103..

[2] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 137.

جدول رقم 6: التعالق النصّي في الرحلة الثانية

التيمة المشتركة	في الأوديسة (حلقة السِّيرينات)	في السندباد البحري (الرحلة الثانية)
العتبة المميتة: البطل يُدفع إلى فضاء لا تُفلح فيه الخبرة اليومية، فيبدأ الاختبار الحقيقي.	**الاقتراب من حافة الهلاك:** أوديسيوس يعلم سلفًا بوجود السِّيرينات ويتهيأ لعبور منطقتِهنّ بوصفها عتبة موت.[1]	**التيه/العزلة القسرية:** يُستبدّ بالسندباد الرعب حين يفيق في الجزيرة فلا يجد الرفاق ويتيقّن أن السفينة أقلعت بهُم دونه.[2]
القوة فوق الإنسانية: إمّا على هيئة كائنٍ جسديّ عظيم (الرخّ)، أو على هيئة فتنةٍ صوتية قاتلة (السِّيرينات).	**الخصم الإغوائي: السِّيرينات** كائناتُ صوتٍ/فتنة؛ تُريد أن تُوقِف الرحلة بإغواء السمع وإغراق الوعي في النشوة القاتلة.[3]	**الكائن العجائبي/الخصم–المنقذ:** يكتشف السندباد بيضة الرخّ ثم يحضر الطائر الهائل، فيتعلّق برجله حتى يحمله إلى وادي الألماس".[4]
النجاة بالحيلة/العون: البطل لا ينجو بالقوة، بل بوساطةٍ خارقة أو عقلٍ متيقّظ.	**كيفية النجاة:** ينجو أوديسيوس بحيلة الوعي: الشمع لآذان البحارة، وربطُ جسده إلى الصارية ليصمد أمام الصوت ولا ينقاد إليه.[5]	**كيفية النجاة:** ينجو السندباد عبر الرخّ أولًا، ثم عبر حيلةٍ ثانية حين يلتصق بقطع اللحم التي تُلقى في الوادي فتلتقطه النسور إلى أعلى حيث يراه التجار وينقذونه، ويخرج بالألماس.[6]
تحويل المحنة إلى رأس مال رمزي: الامتحان يُعاد إنتاجه في السرد على هيئة شرعية للمجد أو للثروة.	**الإكرام بعد عبور الفتنة:** عبور السِّيرينات يثبت جدارة أوديسيوس بالاستمرار، ويُدرج ضمن سجلّ مآثره التي يرويها لاحقًا في مجلس ألكينوس بوصفها مصدر مكانته.[7]	**الإكرام بعد الامتحان:** يعود السندباد محمّلًا بالياقوت والألماس، فتتحول نجاته إلى ثروةٍ واعترافٍ اجتماعيّ، ويُستأنف نمط الكرم الذي يعلّل به حاضرَه.[8]

من إعداد الطالبة

[1] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 136-137.
[2] **ألف ليلة وليلة**،ج3، مصدر سبق ذكره، ص 850.
[3] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 137.
[4] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 851-852.
[5] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره 12، ص 140.
[6] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 853-854.
[7] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 113.
[8] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 854.

تُظهر الرحلةُ الثانية أن بنية الاختبار العجائبي تتجاوب تناصيًّا بين السندباد والأوديسة، غير أنّ اتجاهها الدلالي مختلف: في الليالي يتحول الكائن الأسطوري إلى أداة إنقاذ تُفضي إلى الغنيمة، أما في الأوديسة فيتخذ الاختبار صورة إغواءٍ لا يُتجاوز إلا بتشديد الوعي وضبط الرغبة. ومن ثمّ فإن التعالق هنا تعالقٌ في الوظيفة لا في المادة: **الرحلة تُهدَّد بالتوقّف عند عتبةٍ قاتلة، والبطولة تُقاس بقدرة البطل على تحويل الفتنة إلى عبورٍ ناجٍ**؛ لكن السرد العربي يُحوّل العبور إلى ثروةٍ مرئية، بينما السرد الهوميري يردّه إلى انتصارٍ أخلاقيّ ومعرفيّ يَحفظ للرحلة معناها.

الرحلة الثالثة: وحشُ آكلِ البشر (العملاق ذو العين الواحدة) وتقاطعُه مع بوليفيموس

تُعدّ الرحلةُ الثالثة أكثرَ رحلات السندباد اقترابًا من حلقة العملاق آكل البشر في الأوديسة، لأنها تُجسِّد – ضمن منطق كامبل – لحظةَ المحنة الكُبرى داخل طور طريق الاختبارات. فالسندباد، بعد أن يُلقى في جزيرةٍ مجهولة، لا يواجه طبيعةً معادية فحسب، بل يدخل كهفًا/حصنًا يُدار بقانونٍ مضادّ لقانون الضيافة؛ إذ يتحوّل المكان الذي يُفترض أن يكون ملاذًا إلى مصيدةٍ للقتل والافتراس. هذه هي العتبة المظلمة التي يختبر فيها البطل حدَّه الحيويّ، ويضطرّ إلى تعويض ضعف الجسد بقوة الحيلة.[1]

وفي المقابل، تُقيم الأوديسة الحلقةَ نفسها عند بوليفيموس: أوديسيوس يدخل كهف السيكلوب بدافع الاستطلاع والضيافة، فينقلب الفضاء إلى سجنٍ يلتهم فيه العملاق الرجال، فيضطرّ البطل إلى خطةٍ معقّدة: الإسكار، ثم تعمية العين، ثم الهروب تحت بطون الكباش[2]. التماثل هنا بنيويّ صارخ: الكهف ـ العملاق الآكل ـ الحيلة ـ الفرار، غير أن السرد الليلي يُحوِّل النتيجة إلى ثروةٍ وتجدد في السفر، بينما السرد الهوميري يجعلها ثأرًا يؤسّس لعداوة بوسيدون واستمرار التيه.

[1] ينظر: جوزيف كامبل، **البطل بألف وجه**، مرجع سبق ذكره، ص333.

[2] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 98-101.

جدول رقم 7: التعالق النصّي في الرحلة الثالثة

التيمة المشتركة	في الأوديسة (الأنشودة/الكتاب التاسع)	في السندباد البحري (الرحلة الثالثة)
قلبُ الضيافة إلى افتراس: الكهف يتحوّل من مأوى إلى سجن، والضيف يصير فريسة.	**دخول كهف السيكلوب وبداية الافتراس:** يصف أوديسيوس الكهف وساكنه بأنه "رجل ضخم... يعيش في عزلة... خُلق وحشًا غريبًا"، ثم يبدأ بأكل رفاقه[1].	**الوقوع في الأسر داخل كهف العملاق:** يصف السندباد دخولهم مكانًا مغلقًا ثم ظهور "عملاقٍ هائل... له عينٌ واحدة... وأنيابٌ طويلة"، قبل أن يشرع في افتراس الرجال[2].
التهديد الوجودي المطلق: لا حرب عادلة ولا خصمٌ مكافئ؛ بل فناءٌ محضٌ يفرض الحيلة.	**آلية القتل/أكل البشر:** بوليفيموس "يلتهم اثنين" ثم يحبس الباقين لولائم لاحقة[3].	**آلية القتل/أكل البشر:** العملاق يُمسك جماعة السندباد ويختار منهم من يلتهمه في كل مرة[4].
انتصار العقل على الجسد: البطل ينجو لا بالقوة، بل بالتدبير وسط اختلال ميزان الصراع.	**الحيلة والفرار:** يسقي أوديسيوس بوليفيموس خمرًا، ثم يُعمي عينه بالوتد المحميّ، ويهرب مع رجاله تحت بطون الكباش[5].	**الحيلة والفرار:** يتواطأ السندباد ورفاقه على تعمية عين العملاق (بطرفٍ محميّ أو سلاحٍ نافذ) ثم الهرب حين يضطرب الوحش[6].
النجاة بوصفها منعطفًا سرديًا: الفرار لا يُغلق الرحلة، بل يرفع منسوبها ويعمّق سؤال المصير.	**ما بعد النجاة:** يهرب أوديسيوس لكنّه يفتح على نفسه عداوة بوسيدون، فتتجدّد آلام التيه[7].	**ما بعد النجاة:** يخرج السندباد ناجيًا إلى جماعةٍ أخرى من البشر، ثم تعود الرحلة لتفضي إلى الغنيمة والعودة المؤقتة[8].

إعداد الطالبة

[1] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 98-99.
[2] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 856.
[3] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 101.
[4] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 856-857.
[5] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 102-103.
[6] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 859.
[7] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 110.
[8] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 860.

تكشف الرحلة الثالثة عن تقاطعٍ تناصيٍّ شديد الوضوح بين السندباد والأوديسة :بنيةُ العملاق آكل البشر تُعاد كتابتها في المتن الليلي داخل الوظائف نفسها (كهف/افتراس/حيلة/نجاة)، بما يثبت استمرارية موتيفٍ متوسطيٍّ قديم. غير أنّ التحوير الدلالي يظلّ حاسمًا: فالسندباد يُحوِّل النجاة إلى ربحٍ وتجربةٍ تشرعن الثروة، بينما يُحوِّل أوديسيوس النجاة إلى مزيدٍ من التيه والامتحان الأخلاقي. وبذلك يتبيّن أن التعالق هنا تعالقُ بنيةٍ لا تعالقُ نسخة: النصّ العربي يمتصّ النموذج الهوميري/المتوسطي ويُعيد توجيهه داخل اقتصاد الليالي القائم على الغنيمة والخبرة وخلود السرد.

الرحلة الرابعة: الوليمة الغريبة والزاد المنسي، ثم الدفن مع الزوجة الميتة ومجاورةُ العالم السفلي

تشتغل الرحلةُ الرابعة في السندباد البحري بوصفها منعطفًا نوعيًّا داخل نسق السفرات؛ إذ تنتقل بالامتحان من خطر الطبيعة والوحش إلى خطرٍ أدقّ يتعلّق بتعطيل الوعي، ثم إلى خطرٍ أقصى يتصل بمجاورة الموت نفسه. فالبطل، بعد التيه البحري، يرسو على جزيرةٍ غريبة تُقدَّم فيها ولائمُ تبدو ضيافةً، غير أنّ حقيقتها تنقلب إلى فخٍّ يسلب الإرادة، لأن الطعام/النبات الملقى للغرباء يورث النسيان والذهول، ويجعل المرء ينسى مقصده ويستريح إلى سكونٍ قاتل. هذا الامتحان يوافق – في نموذج كامبل – طور الإغواء الذي يهدّد مقصد الرحلة، حيث تُستبدَل المخاطرة بلذّة تُوقف الحركة وتحوّل البطل إلى كائن مقيم في لا–زمنٍ بلا غاية"[1].

وتقارب هذه البنية، على مستوى التعالق التناصي، حلقة آكلي اللوتس في الأوديسة؛ إذ تُقابل الوليمةُ المنسية بثمر اللوتس العسليّ الذي يُقدَّم لرفاق أوديسيوس فينسون الوطن وينصرفون عن العودة. هنا يقوم الاختبار في النصّين على تيمةٍ واحدة :**الضيافة المنقلبة إلى تعطيل الوعي**؛ فالطعام لا يكرّم؛ بل يُخدّر، ويحوّل الرحلة من مشروع خلاصٍ إلى إقامةٍ فانية في فتنة النسيان[2]. غير أنّ الرحلة لا تقف عند هذا الحدّ، بل تُصعِّد الامتحان إلى تماسٍّ مباشر مع الموت عبر عادة دفن الزوج حيًّا مع زوجته الميتة. يَشهد السندباد أولًا إنزال أزواجٍ أحياء إلى جُبٍّ سحيق مع أمواتهم، ثم يُبلَّغ بأن هذه الشريعة عامةٌ لا تُستثنى منها الطبقات، وحين تموت زوجته يُلقى حيًّا في القبر مع زادٍ قليل. وهنا يتجسد طور المحنة القصوى/البطن في المونوميث: البطل يُسقط إلى جوفٍ يشبه القبر ليُختبَر في الحدّ الأخير بين البقاء والفناء، قبل أن يُعاد ميلاده خارج هذا الجوف[3]. ويتجاوب هذا الطور بدلالته العميقة مع رحلة أوديسيوس إلى العالم السفلي (النيكيا) في الأوديسة؛ فالبطل الهوميري يعبر إلى تخوم الهاوية وهو

[1] ينظر: جوزيف كامبل، **البطل بألف وجه**، مرجع سبق ذكره، ص 367..

[2] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 96.

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 867-868.

حيّ، لا ليُدفَن، بل ليظفر بالمعرفة التي تضمن له العودة. إنّ الدخول إلى عالم الموتى في النصّين يمثّل عتبةً واحدة :**مجاورة الموت حيًّا**، لكن الليالي تُجسّدها في صورة قسرٍ طقوسيٍّ يهدّد الجسد، بينما تُجسّدها الأوديسة في صورة سفرٍ معرفيٍّ يهدّد المعنى ويختبر شجاعة الوعي"[1].

جدول رقم 8: التعالق النصي في الرحلة الرابعة (الجزيرة/الوليمة ثم القبر/الهاوية)

التيمة المشتركة	في الأوديسة	في السندباد البحري (الرحلة الرابعة)
فتنة النسيان عبر الضيافة: الطعام يتحول إلى أداة لتجميد الإرادة.	**جزيرة اللوتس:** ثمرٌ عسليّ –خمر وعسل–يجعل من يذوقه ينسى ما سلف من أمره وتسلب ذكرياته ووطنه[2]	**الجزيرة الغريبة والوليمة المنسية:** استقبالٌ يُشبه الضيافة، وطعامٌ يُذهِل العقل ويُنسي الغاية[3].
إنقاذ الإرادة قبل إنقاذ الجسد.	**تعطيل مقصد الجماعة:** أوديسيوس ينتزع رجاله بالقوة من سحر اللوتس ليحفظ معنى الرحلة[4].	**الزاد المنسي وتعطيل الرغبة في الرجوع:** من يأكل يستغرق في الذهول ويقيم بلا مقصد، والسندباد ينجو بوعيٍ يقاوم الفتنة[5].
مجاورة الموت حيًّا: العبور إلى حيّز الفناء بوصفه امتحانًا نهائيًا.	**النزول إلى العالم السفلي حيًّا:** أوديسيوس يجاور الهاوية بطقس استدعاء الموتى طلبًا للمعرفة[6].	**الدفن حيًّا مع الزوجة الميتة:** شريعة الجزيرة تُسقط السندباد إلى الجُبّ مع الميتة وزادٍ محدود[7].
الخروج بعد تحصيل الهبة: القبر/الهاوية محطة تحول لا نهاية.	**كيفية النجاة:** ضبطُ الطقس، تحصيلُ النبوءة، ثم الانسحاب من الهاوية لاستئناف طريق العودة.	**كيفية النجاة:** البقاء داخل القبر بالحيلة والصبر، ثم العثور على منفذ يفضي إلى البحر والخروج إلى الحياة.

إعداد الطالبة

تتأكد في الرحلة الرابعة وحدةُ البنية التناصّية بين السندباد والأوديسة على مستويين متعاقبين من الاختبار: مستوى النسيان الذي يريد إيقاف الرحلة عبر لذّة الضيافة، ومستوى الموت الذي يفرض على البطل

[1] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 121–135.
[2] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 113.
[3] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 865.
[4] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص117–120.
[5] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 865.
[6] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 121–135.
[7] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 868.

مجاورة الهاوية حيًّا. في كلا النصّين لا تتحقق البطولة بالقوة، بل بقدرة البطل على مقاومة الفتنة ثم اجتياز العتبة المظلمة والعودة منها حاملًا هبةً تضمن استمرار الرحلة. غير أنّ التحوير الدلالي يظلّ بيّنًا: الليالي تُحوّل المحنة إلى خبرةٍ تُشرعن الثروة وتراكم الفائض السردي، بينما تُحوّل الأوديسة المحنة إلى معرفةٍ تحفظ معنى العودة وتُعيد تحديد حدود الإنسان. وهكذا تتجسّد الرحلة الرابعة بوصفها لحظةً تكشف عمق التعالق بين النصّين، مع إبراز كيف تُعيد ألف ليلة وليلة توجيه الموتيف القديم داخل اقتصادها الخاص.

الرحلة الخامسة: الطائرُ العملاق، وشيخُ البحر، ومدينةُ القرود (جدلُ العقاب والافتراس والتحوّل الحضاري)

تتقدّم الرحلة الخامسة في نسق السفرات باعتبارها حلقةً مركّبة تزاوج بين ثلاثة امتحانات تتوالى تصاعديًا، "وتُعيد إنتاج البطل التائه ضمن طور طريق الاختبارات عند كامبل، رحلة البطل الميثولوجية في تحرر الوعي من قيود المادة والمكان، وصولاً إلى مرحلة توقف الإدراك التي تمثل قمة الارتقاء الروحي والاتحاد بالجوهر المطلق"[1]. فالسندباد لا يكتفي بمواجهة البحر بوصفه فضاءً طبيعيًا، بل يواجه قوانينَ كونية وأخلاقية تُعيد تأديب الرغبة، ثم يواجه كائنًا افتراسيًا يُصادر جسده، ثم يُلقى في فضاءٍ حضاريٍّ مُشوَّه تتداخل فيه الحيوانية بالإنسانية؛ وبذلك تتشكل الرحلة كسلّمٍ من الاختبارات يُبرز ثمن المعرفة وحدود المغامرة.

أولُ هذه الاختبارات هو امتحان **الطائر العملاق**؛ إذ يَسرد السندباد حادثة التعرّض للطائر الهائل (الرخّ أو ما يوازيه في هذه الرحلة) في سياقٍ ينقلب فيه العجائبي إلى **آلية عقاب** :فالتعدّي على نظام الطبيعة – كالتعرّض لفرخ الطائر أو كسر بيضه – يُنتج ثأرًا كونيًا يُحطّم السفينة ويُعيد البطل إلى العراء.

هنا يتجلى مبدأ كامبل في امتحان الحدّ: البطل يُخطئ التقدير في عالمٍ غير مألوف فينزل عليه الجزاء، ليتحوّل الفقد إلى درسٍ يهيّئ لمرحلةٍ أعلى من الوعي. وفي الأفق الهوميري تقارب هذه الوظيفةُ حلقةَ **الماشية المقدّسة لهليوس** في الأوديسة؛ إذ إن خرق الحظر (ذبح الماشية) يستدعي عقابًا سماويًا ينسف السفينة ويُبقي أوديسيوس وحيدًا. التيمة هنا واحدة :**التعدّي على المقدّس/الطبيعي يولّد انهيار وسيلة العبور وافتتاح تيهٍ جديد**. ثم ينتقل السندباد إلى امتحان **شيخ البحر**، وهو من أصرح نماذج الخصم فوق العادي في الليالي. فالشيخ يعتلي ظهر البطل ويشبك ساقيه على عنقه حتى يصير السندباد كأنه دابةٌ مسخَّرة؛ وبذلك يتحول الخطر من مواجهةٍ خارجية إلى **افتراس داخلي للحرية** :الجسد يُصادَر، والإرادة تُسلب. هذا الامتحان يوافق في بنية كامبل طور الاستلاب داخل طريق الاختبارات، حيث يُدفع البطل إلى ابتكار حيلةٍ تنقذه من قبضةٍ لا تُقاوَم بالقوة.

[1] ينظر: جوزيف كامبل، **البطل بألف وجه**، مرجع سبق ذكره، ص 48.

وفي الأوديسة يقارب هذا الموتيف صورةَ **بروتيوس/شيخ البحر المتحوّل** الذي لا يُنال إلا بالثبات والحيلة؛ فالبطل/المرافق يمسك بالكائن البحري المتغلب حتى يبوح بالمعرفة ويُطلق الأسر. اختلاف المادة لا يلغي تماثل الوظيفة :**كائن بحريٌّ يفرض سلطة قهرية، والنجاة مشروطة بالحيلة**. أما الطور الثالث فهو **مدينة القرود،** حيث يُلقى السندباد في فضاءٍ تنتفي فيه الحدود الحضارية بين الإنسان والحيوان: قرودٌ تُحاكي البشر في التدبير والحركة ولكنها تخلو من العقل الأخلاقي، فيغدو المكان صورةً كاريكاتورية للمدنية حين تنقلب إلى غريزة. هنا تتجلّى بنية العالم المقلوب في كامبل: البطل يدخل فضاءً يشبه عالمه لكنه محكوم بقانونٍ مغاير، فيختبر معنى الإنسانية من خلال نقيضها. ويقارب هذا الطور في الأوديسة حلقة **كيركي/التحوّل الحيواني**؛ إذ يتحوّل الرجال إلى خنازير، ويصبح خطر الرحلة هو ضياع الهوية الإنسانية، ولا تُستعاد إلا بالمعرفة والعون. التيمة المشتركة إذن هي **التحوّل الحضاري/التهديد بالمسخ، حيث يُقاس البقاء بقدرة البطل على صون إنسانيته وسط الحيوانية.**

جدول رقم 9: التعالق النصّي في الرحلة الخامسة

التيمة المشتركة	في الأوديسة	في السندباد البحري (الرحلة الخامسة)
العقاب بعد التعدّي: انهيار وسيلة العبور بوصفه درسًا وجوديًا يحدّ المغامرة.	**ماشية هليوس المقدّسة:** خرق الحظر بذبح الماشية يولّد غضبًا سماويًا يُحطّم السفينة ويُبقي البطل وحيدًا في البحر[1].	**الطائر العملاق والعقاب الكوني:** التعدّي على نظام الطبيعة (فرخ/بيض الطائر) يُستتبع بثأرٍ يهدم السفينة ويعيد البطل إلى التيه[2].
سلطة البحر القهرية: النجاة لا تكون بالقوة بل بالتدبير.	**بروتيوس/شيخ البحر المتحوّل:** كائن بحري قاهر لا يُنتزع منه الخلاص/المعرفة إلا بالثبات والحيلة[3].	**شيخ البحر/الاستلاب الجسدي:** كائن بحري يركب ظهر السندباد ويصادر جسده حتى يهلكه لولا الحيلة[4].
تهديد الهوية الإنسانية: التحوّل الحيواني بوصفه امتحانًا حضاريًا.	**كيركي وتحويل الرجال حيوانات:** المسخ يهدد الهوية ويُقاوَم بالعقل/العون[5].	**مدينة القرود/العالم المقلوب:** فضاء شبه–حضاري تحكمه الحيوانية، يهدد معيار الإنسانية[6].

إعداد الطالبة

[1] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 145.
[2] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 871.
[3] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 188.
[4] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 873.
[5] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 114–118.
[6] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 875–876.

تنهض الرحلة الخامسة إذن بوصفها محطةً تكشف كثافة التعالق بين الليالي والأوديسة في مستوى الوظائف العميقة: عقابٌ كوني بعد كسر الحظر، ثم خصمٌ بحري يستلب الجسد، ثم فضاءٌ مقلوب يهدد الهوية. غير أنّ الليالي تُحوِّل هذه الوظائف إلى اقتصادٍ حكائيٍّ يفضي في النهاية إلى الخبرة والثروة واستئناف السفر، بينما تُبقي الأوديسة الوظائف ذاتها في أفق العودة وامتحان الهوية الأخلاقية. وهكذا يُعاد إنتاج البطل التائه في النصّين داخل بنيةٍ واحدة، مع اختلاف المقصد الدلالي: عند السندباد تتراكم النجاة في صورة غنيمة ومعرفةٍ عملية، وعند أوديسيوس تتراكم في صورة وعيٍ بحدود الإنسان وشروط العودة.

الرحلة السادسة: الجزيرة الغريبة ونجاة البطل (من تهشّم الوسيلة إلى استرداد الطريق)

تعود الرحلةُ السادسة في حكاية السندباد البحري إلى بنية البطل التائه في طورها الأشدّ صفاءً: البحر يتهشّم، والوسيلة تنكسر، وتُلقى الذات في جزيرةٍ غريبة لا تُعرَف خرائطها ولا قوانينها. بهذا تتجدّد عند السندباد مرحلة التيه الافتتاحي وفق نموذج كامبل، يمثل سكون البطل حالة من توقف الإدراك الضرورية لسلب الإرادة القديمة وتمهيد الطريق لولادة جديدة. وبذلك، يتحول غياب الوعي من عجز مادي إلى تجربة ميثولوجية تهدف إلى التحرر من قيود الذات"[1].

وتتجاوب هذه البنية مع حلقات متكرّرة في الأوديسة حيث يتكسّر المركب أو تُسلب الوسيلة ويُلقى أوديسيوس على شاطئٍ مجهول، ثم لا ينجو إلا بتضافر الحيلة والعون والضيافة. إنّ تكرار مشهد الغرق ـ الجزيرة المجهولة ـ النجاة الفردية هو ما يمنح التعالق التناصي في هذه الرحلة ثقله؛ إذ يشترك النصّان في أن البطل لا يُقاس بامتلاك القوة، بل بالقدرة على تحويل الانهدام إلى بدايةٍ جديدة للعبور[2].

[1] جوزيف كامبل، **البطل بألف وجه**، مرجع سبق ذكره، ص 96.

[2] نفس المرجع، ص 215.

جدول رقم 10: التعالق النصّي في الرحلة السادسة

التيمة المشتركة	في الأوديسة	في السندباد البحري (الرحلة السادسة)
تهشّم الوسيلة بوصفه عبورًا قسريًا للعتبة: البحر يُعيد البطل إلى امتحان الوجود.	**تحطّم السفينة/التيه إلى شاطئ مجهول:** يتكرر في الأوديسة انكسار الوسيلة ورمي أوديسيوس إلى برٍّ غريب (كما في التيه إلى الفياشيين بعد العاصفة)[1].	**الجزيرة الغريبة بعد اضطراب البحر:** تتعرض السفينة لهلاكٍ مفاجئ، فيقذف البحرُ السندباد إلى جزيرةٍ مجهولة، فيستأنف التيه من نقطة الصفر[2].
النجاة الفردية ثم العون اللاحق: البطل أولًا يثبت ذاته، ثم يُكافأ بالضيافة أو الدليل.	**كيفية النجاة:** أوديسيوس ينجو بعد الغرق بجهده وتدبيره، ثم يلقى عونًا (ناوسيكا/ألكينوس أو نظائرهم) يمهّد لاستعادة الطريق[3].	**كيفية النجاة:** السندباد ينجو وحيدًا، ثم يهتدي إلى أسباب العيش في الجزيرة حتى يعثر على سبيل الخروج والعودة إلى العمران[4].
الضيافة الملكية تعويضٌ رمزي: الإكرام يُعلن أن الحياة المستعادة ليست صدفةً بل استحقاق.	**الاستقبال والإكرام:** استقبال أوديسيوس ملكيًا بعد التيه (قصر ألكينوس) يَشرعن حقّه في الرجوع ويمنحه وسيلة العودة[5].	**العودة إلى مجتمعٍ مُكرِم:** بعد الخلاص يصل السندباد إلى قومٍ/ملكٍ يُحسن وفادته، فتتحول النجاة إلى اعترافٍ اجتماعيّ وذريعةٍ جديدة لاستمرار السفر[6].

إعداد الطالبة

تُعيد الرحلة السادسة تثبيت الوظيفة المركزية في تعالق الليالي والأوديسة: البحرُ يُسقط البطل في جزيرةٍ مجهولة، فيغدو التيهُ امتحانًا للوعي، ثم تتحقق النجاة عبر التدبير الفردي يعقبها استقبالٌ مُكرِم يُعيد إدماج البطل في نظام البشر. غير أنّ تحوير الدلالة يبقى قائمًا: السندباد يوظّف النجاة في اقتصاد الثروة والخبرة المتراكمة التي تشرعن قصره وحكاياته، بينما يوظّف أوديسيوس النجاة في اقتصاد العودة المستحقة إلى الوطن. وبذلك يستمر التعالق في مستوى البنية العميقة، مع اختلاف المقصد الحضاري لكل نصّ.

[1] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 111.
[2] **ألف ليلة وليلة**،ج3، مصدر سبق ذكره، ص 878.
[3] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 76.
[4] **ألف ليلة وليلة**،ج3، مصدر سبق ذكره، ص 881.
[5] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 148.
[6] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 871.

الرحلة السابعة: الامتحانُ الأخير بين الاستلاب والهبة والعودة

تتخذ الرحلةُ السابعة موقعَ الذروة في نسق أسفار السندباد، لأنها تُعيد صوغ البطل التائه وفق منطق كامبل في مرحلته الختامية: فبعد توبته عن السفر يُستدعى إلى مغامرةٍ أخيرة بأمر الخليفة، فيغدو نداءُ المغامرة هنا نداءً سلطويًا لا اختيارًا ذاتيًا، ثم تتوالى الامتحانات بما يماثل طور الاختبار النهائي قبل إقفال الدائرة. يفتتح السردُ هذا الطور بخروج السندباد إلى البحر حاملاً هدية الخليفة لملك سرنديب، ثم لا يلبث أن تقع السفينة في قبضة لصوص البحر؛ فيُقتل من يقاوم، وتُسلب الأموال، ويُؤخذ الناجون أسرى ليُباعوا في جزيرةٍ بعيدة، فيصير البطلُ فجأةً من صاحب ثروةٍ واعترافٍ إلى عبدٍ مسلوب الإرادة. هذا الانقلاب ليس حدثًا عرضيًا، بل هو تهشيمٌ أخير للهوية يُصفّي معنى الرحلة ويُجبر البطل على أن يولد من جديد داخل واقعٍ مضادّ لماضيه. غير أن الاستلاب لا يقفل إمكان النجاة؛ فالتاجرُ الذي يشتري السندباد يُعيد إدماجه في نظام البشر: يطعمه ويكسوه ويؤويه، ثم يدفعه إلى العمل والصيد، فتتحوّل العبودية إلى تمرينٍ أخلاقيّ ومعرفيّ على اكتساب الهبة. ومن هنا يدخل السندباد غابات الفيلة، يتعلّم صيدها، ثم يشارك في استخراج العاج وبيعه، حتى يحصل على نصيبٍ وافر يُحوَّل إلى رأسمال العودة. إن هبة العاج في هذه الرحلة تقوم مقام الإكسير عند كامبل: ليست غنيمةً مادية فحسب، بل برهانٌ على أن النجاة الأخيرة لا تُمنح إلا لمن يقبل اختبار العمل بعد اختبار الفناء.

وفي الأفق التناصيّ تتجاوب هذه الذروة مع الامتحان الأخلاقي الأخير في الأوديسة، ولا سيما حلقة ماشية هليوس: فقبيل اكتمال العودة تنحرف الجماعة عن الشرط المقدّس وتذبح ماشية إله الشمس، فينزل العقاب الكوني بتحطيم السفينة وفناء الرفاق، ولا يبقى حيًّا سوى أوديسيوس. تتكرر هنا الوظيفة العميقة نفسها التي تشتغل في السندباد: التصفية في لحظة الختام؛ إذ لا يُسمح بإقفال الرحلة إلا بعد إبادة ما هو زائد وترك البطل وحده حاملًا شرعية النجاة. ثم تُختم الدائرتان بخاتمة زوجية: السندباد يعود إلى العراق بما حصّله من العاج وتجربة الاستلاب فيغلق باب السفر ويستقر، بينما يعود أوديسيوس إلى إيثاكا ليُستعاد الرباطُ الزوجي مع بينيلوبي بعد امتحان الهوية في مشهد السرير، فتُعلن الملحمة اكتمال الرجوع واستعادة البيت.

جدول رقم 11: التعالق النصّي في الرحلة السابعة

التيمة المشتركة	في الأوديسة	في السندباد البحري (الرحلة السابعة)
الامتحان الأخير يصفّي الرحلة: الذروة تُنتج هدمَ الوسيلة وفقدَ الجماعة لتُبقي البطل وحده أهلًا للنجاة.	**التصفية قبل الإقفال:** خرقُ الحظر بذبح ماشية هليوس يستدعي عقابًا سماويًا يدمّر السفينة ويُفني الرفاق ويُبقي أوديسيوس وحيدًا[1].	**الاستلاب في الذروة** :لصوص البحر يهاجمون السفينة، يقتلون من يقاوم، ويسلبون المتاع، ويأسرون السندباد ثم يبيعونه عبدًا في جزيرة بعيدة[2].
النجاة تُستعاد بشرط المعرفة والانضباط لا بشرط القوة.	**إعادة الشرعية عبر الخبرة:** أوديسيوس وحده ينجو، فيغدو استمرار العودة مشروطًا بخبرة العبور من الامتحانات[3].	**إعادة الإدماج عبر الضيافة/العمل:** التاجر الغني يشتري السندباد، يطعمه ويكسوه ويمنحه مأوى، ثم يدربه على الصيد[4].
الإكسير الختامي: لا عودة بلا هبة تُحوّل الألم إلى معنى.	**الهبة المعرفية للرجوع:** النجاة من عقاب هليوس تفضي إلى قدرةٍ أخلاقية على إكمال العودة[5].	**هبة العاج وإقفال السفر:** صيد الفيلة ثم استخراج العاج وبيعه يمنح السندباد الغنيمة التي تبرّر العودة النهائية[6].
إقفال الدائرة بالبيت والزوجة بوصفهما استعادة الهوية النهائية.	**العودة الزوجية:** لقاء أوديسيوس ببينيلوبي وإثبات الهوية بالسرير يَستكمل دائرة الرجوع[7].	**العودة والاستقرار:** يرجع السندباد إلى وطنه بعد الرحلة الأخيرة ويُقفل نسق الأسفار[8].

إعداد الطالبة

تُنتج الرحلةُ السابعة في النصّين أثرًا بنيويًا واحدًا: المحنة الأخيرة لا تُعطي الاستقرار، بل تُعيد البطل إلى أقصى درجات الضعف لتُصفّي شرعيته. السندباد يعترف، ضمنيًّا عبر مسار الأحداث، أن الثروة لا تُستعاد إلا بعد امتحان العبودية والعمل، فيتحول العاج إلى شاهدٍ أخير على استحقاق النجاة؛ وأوديسيوس يعترف، عبر بقاءه وحده بعد عقاب هليوس، بأن العودة لا تُمنح إلا لمن صان شرطها الأخلاقي. ومن ثمّ تُغلق الدائرة في كلا

[1] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 144.
[2] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 882-883.
[3] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 164.
[4] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 884-885.
[5] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 151.
[6] **ألف ليلة وليلة**،ج3، مصدر سبق ذكره، ص 885.
[7] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 153.
[8] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص 887-888.

المتنين بعودةٍ زوجيةٍ تُحوّل الرحلة من مغامرةٍ مفتوحة إلى معنى مكتمل :المحنة تُشرعن الرجوع، والحكاية تُثبت استحقاق البطل لبيته وزوجه وثروته الرمزية.

تُظهر القراءةُ التناصّية للرحلات السبع أنّ السندباد البحري لا يلتقي بالأوديسة في تفاصيلٍ عرضية، بل في البنية والوظيفة السرديتين. فكلا المتنين يُعيد إنتاج نسقٍ واحد: خروجٌ من العالم المألوف، عبورُ عتبةٍ بحرية عبر الغرق أو تهشّم الوسيلة، جزيرةٌ/عالمٌ غريب، كائنٌ فوق عادي أو فتنةٌ تُهدّد الهوية، نجاةٌ بالحيلة أو العون، ثم عودةٌ مؤقتة تُستأنف بعدها الرحلة، وصولًا إلى الامتحان الأخير فالرجوع النهائي. هذه المراحل ليست مجرد تشابهات، بل هي وظائف متطابقة تُنظّم حركة البطل التائه في النصّين: البحرُ بوابةُ الاختبار، الجزيرةُ مسرحُ العجيب، الخصمُ أو الفتنةُ معيارُ البطولة، والهبةُ الختامية شرطُ إقفال الدائرة.

وبذلك يتحدّد التعالق التناصي في مستوى المونوميث: رحلةُ السندباد تستبطن منطق رحلة أوديسيوس بوصفها بنيةً كونية للارتحال، لكنها تُحوِّر مقصدها الحضاري؛ فالسندباد يُحوِّل النجاة إلى خبرةٍ تشرعن الثروة وتُراكم رأس مال الحكاية، بينما يُحوِّل أوديسيوس النجاة إلى وعيٍ أخلاقيّ ومعرفيّ يفضي إلى استعادة الوطن والزوجة. ومع اختلاف الدلالة النهائية، يبقى الاشتراك حاسمًا: السندباد يتناصّ مع الأوديسة في هيكل الرحلة ووظائفها العميقة، لا في نسخ وقائعها.

المطلب الثالث: أساطير المسخ

ظاهرةُ المسخ من أكثر التيمات العجائبية رسوخًا في ألف ليلة وليلة، إذ يندر أن تُقرأ الليالي دون أن يُصادَف فيها تحوّلُ إنسانٍ إلى حيوان، أو إلى هيئةٍ ناقصة، أو إلى صورةٍ مائية/نباتية، أو دون أن يُصادَف حبسُ كائنٍ غيبيّ في مادةٍ ما. "**وتُظهر الدراسات العربية التي خصّت المسخ بالتحليل أنّه ليس عنصرًا تزيينيًّا لشدّ الانتباه فحسب، بل وظيفةٌ سرديّة تُسهم في توجيه مسار الحكاية وبناء دلالتها الأخلاقية والاجتماعية**"[1].

ينبثق المسخ في الليالي داخل منطقٍ سحريّ تُدار فيه العلاقات بين البشر والجنّ والنساء الساحرات وسلطات الغيب، بحيث يصبح التحوّل لغةً للعقاب حين تقع الخيانة أو الغيرة أو الطمع، ولغةً للانكشاف حين يُراد فضح السرّ المستور، ولغةً للنجاة حين يُستثمر العجائبي لفكّ عقدة المصير كما يظهر في البنية الإطارية لليالي الأولى[2]. كما يرتبط المسخ في ألف ليلة وليلة بفكرة **سيولة الحدود** بين الأنواع والكائنات؛ فالهوية هنا ليست

[1] أميمة أبو بكر، **المسخ في حكايات ألف ليلة وليلة**، مجلة فصول، مج13، ع1، 1994، ص 241.

[2] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص12-20.

جوهرًا ثابتًا، وإنما حالةٌ قابلة للانقلاب تحت سلطان السحر أو اللعنة أو التدخّل الغيبي. وهذا ما يجعل الليالي قريبةً-في عمقها الرمزي-من الأفق الأسطوري القديم الذي "**يرى الوجود درجاتٍ قابلة للتبادل، وتُفسَّر فيه التحوّلات بوصفها آثارًا لقوانين سحرية وأخلاقية تحكم العالم**"[1].

ومن ثمّ يقوم تحليل المسخ في الليالي على رصد أمرين متلازمين:

1) أشكال التحوّل (إنساني/حيواني، إنساني/جمادي، مائي... إلخ) بوصفها أنماطًا عجائبية متكررة.

2) وظائفه الدلالية داخل الحكاية: هل جاء قصاصًا؟ هل جاء لكشف خديعة؟ هل جاء بوصفه أثرًا لاستدعاء قوى الغيب؟ أم جاء وسيلةً لتسيير الحدث نحو خلاصٍ أو هلاك؟

بهذه المحددات تغدو مقدمة المسخ في ألف ليلة وليلة مدخلًا إلى فهم جزءٍ جوهري من شعريّة الليالي: شعريّة التحويل التي تجعل الخيال أداةً لإعادة ترتيب العالم، وتحوّل الجسد إلى صفحةٍ تُكتب عليها الأخلاق والقدر معًا.

تشتغل صورةُ المسخ الحيواني في ألف ليلة وليلة بوصفها بقايا حيّة من منطقٍ أسطوريّ أقدم، حيث يتحوّل الجسد إلى ساحةٍ يكتب عليها السحرُ والذنبُ والغيرةُ والقصاص. ولأنّ جيمس فريزر **يجعل من المسخ الحيواني مظهراً شائعاً للسحر التماثليّ القائم على المشابهة-أي إنّ العقوبة تتخذ هيئةً تماثل طبيعة الفعل أو انحرافه-**[2]. فإنّ قراءة حكاية التاجر والعفريت تقتضي ردَّ مسوخها إلى متوازياتها الأسطورية التي رسّخت البنية نفسها قبل أن تعيد الليالي صياغتها داخل خطابٍ حكائيّ عربيّ.

تتبدّى هذه البنية أولاً في مثالٍ أسطوريّ صار مرجعًا لنمط المسخ العقابيّ: فسيرسي في الأوديسة تحوّل رجال أوديسيوس إلى خنازير بسحرها، ثم يُرفع عنهم السحر لاحقًا بفعلٍ مضاد[3]. هنا يقدَّم التحوّل بوصفه نتيجةً مباشرة لسلطة الأنثى الساحرة ولفائض الغريزة الذكورية، بحيث يغدو الحيوانُ صورةً ممسرحة للانحدار الأخلاقي ولإلغاء الإرادة البشرية تحت سلطان الغيب. هذه الصورة، في وظيفتها لا في حرفيتها، ستعود في الليالي

[1] سهير قلماوي، **ألف ليلة وليلة**، مرجع سبق ذكره، ص 326.

[2] ينظر: ألف ليلة وليلة، مصدر سبق ذكره، ص12.

[3] هوميروس، **الأوديسة**، مرجع سبق ذكره، ص 114.

عبر سلسلة مسوخٍ أنثوية المصدر، عقابية الأثر، تُنزِل الشخصيات من مقام الإنسان إلى رتبة الحيوان، وتُقنع العفريت في النهاية بمنطق الرحمة المقسّطة[1].

ينفتح هذا التناصّ بجلاء في مسخ الغزالة في حكاية الشيخ الأول. فالغزالة ليست كائناً بريًّا طليقاً، بل زوجة الشيخ التي مسختها امرأةٌ ساحرة مدفوعة بالغيرة والصراع داخل نظام القرابة. ويصرّ النص الليلي على أنّ "**الغزالة بنت عمّه وأن المسخ ثمرةُ سحرٍ تعلّمته منذ الصغر**"[2]. إنّ هذا التحوّل يتجاوب مع نموذجٍ يونانيّ تأسيسيّ في التحوّلات العقابية، هو أسطورة أكتايون الذي عوقب بتحويله إلى أيل/غزال عقابًا من أرتيميس، ثم صار مطاردًا حتى الموت "**قابل أكتايون صدفة أرتيميس تحوطها الحوريات وقد تخلت عن عدتها وملابسها لتستحم. فألقت الربة ماء فوق وجهه فحولته إلى غزالة واقتنصته كلابها ومزقته**[3]. فالعلاقة هنا تناصٌّ وظيفيّ: التحويل إلى الغزال يجرّد الإنسان من امتيازه ويحوّله إلى طريدةٍ تحمل أثر الذنب، سواء كان الذنب في الأسطورة تعدّي حرمة الإلهة، أو في الليالي خيانةً/غيرةً تهدم نظام البيت.

ويتعمّق التناصّ حين تنتقل الحكاية إلى مسخ البقرة والعجل. فزوجة الشيخ (الغزالة في أصلها الإنساني) تسحر سريةَ الرجل وأمَّ ابنه لتصير بقرة، وتسحر الابن نفسه ليصير عجلًا، بحيث يُدفع الأب إلى ذبح البقرة دون علمه، ثم يفتدي ابنه العجل غامضَ الهوية حتى تكشف ابنتُه الحقيقة وترفع السحر[4]. إنّ مسخ الأنثى إلى بقرة يستعيد متوازيًا أسطوريًّا شهيرًا: **أسطورة آيو" فلما أحب زيوس آيو، حولتها هيرا إلى عجل ثم عهدت بها إلى أرجوس ذى المائة عين** "،[5] فصارت البقرة قناعًا أنثويًّا تفرضه الغيرة والصراع على الذكر/السلطة. في الحالتين، لا تُختار البقرة اعتباطًا: فهي هيئةٌ منزليّة وديعة تُشير إلى نزع الصوت والفاعلية، وإلى تحويل الأنثى إلى موضوعٍ للسيطرة. أما مسخ الابن إلى عجلٍ فيتجاوب مع منطق التحويل في تراث التحوّلات الكلاسيكي، **حيث يُلقى الضعفاء أو الضحايا في هيئة حيواناتٍ أليفة تُجسّد انكسارهم تحت وطأة السحر، وتُبقي وعيهم شاهدًا على القهر**[6]. وبهذا يغدو المسخ هنا ترجمةً درامية لفكرة فريزر: **الطبيعة تُستعمل مرآةً للعقاب، فيصير التماثل بين**

[1] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص12، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص 23.

[3] أمين سلامة، **معجم الأساطير اليونانية والرومانية**، ط2، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والاعلان، 1988، ص 17.

[4] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص14.

[5] أمين سلامة، **معجم الأساطير اليونانية والرومانية**، مرجع سبق ذكره، ص 330.

[6] أوفيد، **مسخ الكائنات** "ميتامورفوزس"، ترجمة ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص295.

الذنب والصورة الحيوانية جزءًا من قانون السرد[1]. أما مسخ الكلبتين في حكاية الشيخ الثاني فيقوم على أصرح صورة للعقاب التماثليّ. إذ يُحوَّل الأخوان إلى كلبتين جزاءً لطمعهما ومحاولتهما الاستيلاء على رزق أخيهما، فيغدو الحيوانُ تجسيدًا لنية الافتراس التي سكنت الفعل[2]. هذا النمط يتناصّ مع مثالٍ أسطوريّ قريب هو تحوّل هيكوبا إلى كلبةٍ بعد سلسلة انتقامات ومآسٍ ارتبطت بطغيان العنف "**هيكوبا زوجة بريا موس ملك طروادة ولما سقطت طروادة كانت من نصيب أرديسيوس وكانت هيكوبا تشعر بكراهيتها نحوه دون غيره من سكان أهل طروادة ولما انتهت الحرب وقعت أسيرة في تراقيا فأرسلت تطلب بولوميتور الجشع ولما لبى نداءها استعانت ببعض الطروادیات وانتقمت منه بأن قتلت أولاده وجردته هو من بصره. وبينما كانت تحاول الفرار من التراقين الحانقين تحولت إلى كلب وألقت بنفسها في البحر. يقال أنها تحملت متاعب وصعاب أكثر من أي شخص آخر**"[3]. إذ ينتهي الجسد الملكيّ إلى هيئة كلب بوصفها علامةً على الخراب الأخلاقيّ والمصير المظلم. فالتقاطع بين الليالي والأسطورة هنا يقوم على قاعدة واحدة: من يَسقط في شهوة التهام الآخر يُمسَخ إلى حيوانٍ يُجسّد تلك الشهوة، وهو ما يضع الكلب في موضع كتابة الذنب لا في موضع الزينة.

وتكتمل سلسلة المسوخ الحيوانية بالبغلة في حكاية الشيخ الثالث؛ إذ تُمسَخ الزوجة بغلةً تحت تأثير سحرٍ انتقاميّ، وتظلّ هيئة البغل حاملةً لعار الخيانة أو لعنف الصراع السحريّ داخل الزواج[4]. وتجاور هذه الصورة، في ذاكرتها النصية، "**نموذج الحمار الأسطوري في رواية أبوليوس الحمار الذهبي، حيث يتحوّل لوكيوس إلى حمار بسبب فضوله في السحر، ويعيش مذلّاتٍ طويلة قبل الخلاص**"[5]. فالتحويل إلى فصيلة الحمير/البغال في كلا المتنين يرمّز إلى إنزال المقام الإنساني وإخضاع الجسد لدرسٍ قاسٍ يمرّ عبر المهانة والاختبار؛ أي إنّ المسخ لا يعاقب الجريمة وحدها، بل يُعيد تربية الوعي عبر جسدٍ مُهان.

وتتساند هذه الصور كلها داخل بنية التاجر والعفريت لتُنتج خطابًا عجائبيًّا أصله أسطوريّ ومآله أخلاقيّ: فالمسخ الحيواني في الليالي يعيد تشغيل مفردات التحويل القديمة (**سحر الأنثى، الغيرة، القصاص،**

---

[1] ينظر: جيمس جورج فرايزر، **الغصن الذهبي: دراسة في السحر والدين**، ترجمة نايف الخوص، ط1، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2014، ص77.

[2] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص17.

[3] أمين سلامة، **معجم الاعلام في الأساطير اليونانية والرومانية**، مرجع سبق ذكره، ص 334.

[4] **ألف ليلة وليلة**،ج1، مصدر سبق ذكره، ص 19.

[5] ينظر: لوكيوس أبوليوس، **الحمار الذهبي (أو التحولات)**، ، ترجمة: عمار الجلاصي، د ط، د ت، ص 4.

انحدار الهوية) لكنه يضمّها إلى اقتصادٍ حكائيّ خاصّ، حيث تُستثمر الغرابة فديةً للنجاة وتقسيط الدم[1]. ومن ثمّ يصبح التناصّ هنا تناصًّا بنيويًّا: لا استدعاءً لأسماء الأساطير، بل إعادة كتابةٍ لوظيفتها الرمزية، بما يؤكّد أنّ ألف ليلة وليلة **تنهل من ميثولوجيا التحوّلات القديمة لتصوغ بها نظامَها السرديّ في العدل والافتداء وكشف المستور**[2].

تتأسّس حكاية الصيّاد والعفريت على منطقٍ عجائبيّ يجعل التحوّل الحيوانيّ وما يتّصل به من صور المسخ جزءًا من آلية السرد لا زوائدَ فيه. فالحكاية، وفق ما تنبّه إليه قراءات عربية لبنية القصّة داخل القصّة، تتحرّك عبر طبقاتٍ متعاقبة تُفضي كلّ طبقةٍ منها إلى إعادة ضبط ميزان العدالة أو كشف المستور، وهو ما يجعل العجائبيّ –المسخ–قانونًا سرديًّا لا حليةً أسلوبية[3]. ومن جهةٍ ثانية، فإنّ هذا العجائبيّ ينفتحُ على أفقٍ أسطوريّ أقدم تشرحه الأنثروبولوجيا المقارنة عند جيمس فريزر: **إذ يُفهَم المسخ بوصفه أثرًا للسحر التماثليّ القائم على المشابهة والعدوى، أي أنّ الصورة الحيوانية تُجسِّد طبيعة الفعل الأخلاقي أو صلته السحرية بعنصرٍ من عناصر الطبيعة**[4]. وعلى هذا الأساس تغدو صور المسخ في الحكاية متناصّةً–وظيفيًا ورمزيًا–مع متوازياتها في الأساطير القديمة.

وليس بعيدًا عن هذا الأفق ما ترويه الأوديسة عن سيرسي التي حوّلت رجال أوديسيوس إلى خنازير بسحرها ثم أعادتهم لاحقًا؛ فالمسخ هناك يُبرز سلطة الأنثى–الساحرة، ويجعل الحيوان مرآةً للانحدار الغريزيّ وفقدان الإرادة تحت قهر السحر. هذه الصورة الأصلية في الذاكرة الأسطورية تتهيأ لتظهر في الليالي ضمن قالبٍ مغاير، غير أنّ الوظيفة العميقة تبقى واحدة، إدانة اختلالٍ أخلاقي عبر إنزال الجسد إلى هيئةٍ حيوانية، ثم تعليق الخلاص على رفع الطلسم.

تبدأ الحكاية الإطارية "**بخروج العفريت من القمقم في هيئة دخانٍ يتكامل ثم يتجسّد، قبل أن يُعاد إلى القمقم دخانًا مرة أخرى بفعل حيلة الصياد**"[5]. إنّ هذا الانتقال من مادّةٍ هوائية إلى جسدٍ عملاق، ثم الرجوع إلى الدخان، يجاور النمط الذي **يشير إليه فريزر في تحوّلات الأرواح والجنّ إلى صور طبيعية؛ حيث**

---

[1] **ألف ليلة وليلة**، مصدر سبق ذكره، ص 20.

[2] أميمة أبو بكر، **مرجع سبق ذكره**، ص 239.

[3] حسناء سعادة، **نماذج من حكايات ألف ليلة وليلة**، دراسة في مستويات السرد ووضعيات السارد، مجلة جامعة الوصل للدراسات الإسلامية والعربية، ع57، 2019، ص 273.

[4] ينظر: جيمس جورج فرايزر، مرجع سبق ذكره، ص 30–31.

[5] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص 21.

الهوية الغيبية سيّالة تستعير عناصر الطبيعة لتظهر وتختفي وفق قانون السحر[1]. وبذلك لا تُقدَّم هيئةُ العفريت هنا كمسخٍ حيوانيّ، بل كتمهيدٍ لنظام التحوّل الذي ستنفتح عليه القصص المضمّنة.

ومن داخل هذا النظام تتفرّع حكاية البركة والسمكات الملوّنة، وفيها يأتي أوضح مسخٍ حيوانيّ جماعيّ: **إذ تُسحر المدينة وما فيها، فتُحوَّل سكّانُها إلى أربعة أصناف من السمك الملوّن، ولا يُرفع السحر إلا حين تُنطِق الصبية الساحرة السمكَ فيعود آدميًّا في الحال وتنحلّ اللعنة عن أهل المدينة**[2]. إنّ هذا المسخ المائيّ يتناصّ مع بنيةٍ أسطورية قديمة ترى الماء فضاءً للتحويل واللعنة والبعث معًا: فالكائن الممسوخ يُلقى في حضن الطبيعة الأولى، فيفقد لغته وتاريخه وينتظر زوال الطلسم ليعود إلى الصورة الإنسانية. وهو ما **يوافق ربط فريزر للتحوّلات الحيوانية بدورة الموت والعودة وبطقوس الانمحاء ثم الاسترجاع، حيث لا يكون المسخ خاتمةً بل مرحلةً داخل دورةٍ أوسع ويعود من جديد.**[3].

ثم تُستأنف الحكاية لتقدّم صورة مسخٍ مزدوجة بين الحيوانيّ والجماديّ في الجزيرة السوداء: **فالملكةُ الساحرة تجعل الملك نصفه حجرًا ونصفه بشرًا، ثم تسحر المدينة بأسرها**[4]. ورغم أنّ التحوّل هنا ليس انتقالًا كاملًا إلى حيوان، فإنّ منطقه يتناصّ مع صور الجسد المشطور في الأساطير التي تُظهر العقاب بوصفه شلًّا للهوية وإيقافًا لحركتها في العالم؛ وهو أيضًا امتدادٌ لقانون العدوى عند فريزر: **اللعنة تُلقي أثرها في الجسد والمكان معًا فتجمد الفاعلية الإنسانية في صورةٍ مرئية وتظل جدباء إلى الأبد.**[5]. وبهذا تتداخل الأنماط داخل الحكاية: المسخ الحيوانيّ في السمك يتجاور مع المسخ الجماديّ في الحجر، ليكتمل مشهد العقاب الأسطوريّ الذي يُترجم الخيانة إلى هيئةٍ محسوسة.

وتتساند هذه الصور كلها ضمن اقتصاد العجائبيّ في حكاية الصياد: فالمسخ الحيوانيّ ليس غايةً مستقلة، بل حُجّةٌ تبرهن أنّ السحر قادر على إسقاط المدن والبشر في مراتب الطبيعة، وأنّ رفعه لا يتحقق إلا بفعلٍ مضادّ يردّ النظام إلى نصابه. فإنّ التناصّ بين الليالي والأسطورة القديمة لا يقوم على استدعاء أسماء الآلهة أو أبطال التحوّل، بل على إعادة كتابة وظيفة المسخ نفسها: السحر الأنثويّ، الخيانة، العقاب التماثليّ، ثم انتظار الخلاص. بهذا تتضح دلالة المسخ الحيوانيّ في الصياد والعفريت: فهو استمرارٌ لسلالةٍ أسطورية قديمة، تحيا في

[1] ينظر: جيمس جورج فرايزر، مرجع سبق ذكره، ص 876.

[2] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ج1، ص23.

[3] ينظر: جيمس جورج فرايزر، مرجع سبق ذكره، ص 250.

[4] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 38.

[5] ينظر:جيمس جورج فرايزر، مرجع سبق ذكره، ص 305.

الليالي بوصفها قانونًا للعدل الرمزيّ، ووسيلةً لتحويل الأخلاق إلى صور، والقدر إلى مشهدٍ قابلٍ للفكّ وإعادة التكوين.

تتفرّد حكاية مدينة النحاس داخل ألف ليلة وليلة كونها أكثر الحكايات اقترابًا من تخييل المسخ الحضاريّ، إذ لا يقتصر العجائبي فيها على تحويل فردٍ إلى هيئةٍ حيوانية أو جمادية، بل يتحوّل التاريخ نفسه إلى أطلالٍ صامتة، ويُختزل العمران إلى معدنٍ بارد، وتُسجن قوى الغيب في أوعيةٍ نحاسية محكمة. وقد لاحظت دراسات عربية حديثة أنّ هذه الحكاية وكما نقلها المسعودي أيضًا في حديث مدينة حذف الشدّة: النحاس مدينة الصفر وأنها مدينة كل بنائها نحاس بصحراء سجلماسة ظفر بها موسى بن نصير في غزوته إلى المغرب وأنها مغلقة الأبواب وأن الصاعد إليها من أسوارها إذا أشرف على الحائط صفق ورمى بنفسه فلا يرجع آخر الدهر في حديث مستحيل عادة من خرافات القصاص"[1].

وإذا وُضعت الحكاية في ضوء أنماط المسخ عند جيمس فريزر، أمكن القول إنّها تُفعِّل ثلاثة أنماط رئيسة: المسخ الإنساني–الجمادي، وتحوّلات الأرواح/الجنّ إلى صور ماديّة أو هوائية محبوسة، ثم المسخ الوقائيّ/الأداتي الذي يتجلّى في سجن الكائن الغيبي داخل مادةٍ صلبة. ففريزر يربط هذا النوع من التحويل بقانون العدوى والاتصال، أي الاعتقاد بأن الروح يمكن أن تُنقل أو تُحاصر في مادةٍ إذا وقع تماسّ سحريّ مناسب، وأنّ الجماد قادر على حمل أثر اللعنة أو القدرة[2]. وهذه الفكرة هي نفسها التي تتحوّل في الليالي إلى سردٍ كامل **عن الجنّ الذين حبسهم سليمان في قماقم من نحاس وسدّها بالرصاص وختمها بخاتمه ثم قذف بها في البحر**[3]. ولذلك تبدأ الحكاية بتأسيس صورة المسخ الغيبيّ: يقف موسى بن نصير ورفاقه في طريقهم على عمود أسود فيه عفريتٌ مسجونٌ في الحجر، يروي أنّ سليمان قيّده هكذا عقابًا على كبريائه وتمرده[4]. إنّ هذا الحبس في الحجر يوازي ما ترويه أساطير الشرق القديم عن تقييد الشياطين أو مردة الآلهة في الصخور والجبال أو في الأرض السفلى، بوصفه تحويلًا للروح إلى أثرٍ مكانيّ يظلّ شاهدًا على الخطيئة. ومن ثمّ فالتناصّ هنا بنيويّ: العقاب لا يُنزِل المتمرد إلى هيئة حيوان فحسب، بل يُجمّده في مادةٍ تُحيل إلى ديمومة الذنب في مدينة الموتى، وهو عين ما يسميه فريزر تحجير الأثر السحري"[5]. ثم تتكثّف صورة المسخ الجماديّ عند دخول مدينة النحاس نفسها؛ فالمشاهد التي تعرضها الليالي

[1] أيلين تشيان، **الأطلال الناطقة: إعادة قراءة لحكاية مدينة النحاس**، المركز: مجلة الدراسات العربية، مج 1، 2022، ص133.

[2] جيمس جورج فريزر، مرجع سبق ذكره، ص56.

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص899.

[4] المصدر نفسه، ج3، ص905.

[5] جيمس جورج فريزر، مرجع سبق ذكره، ص490..

ليست مدينةً حية مسحورة، بل مدينة ميتة تحوّلت إلى هيئات معدنية ورخامية، وأبوابٍ منقوشة، وأضرحةٍ مكتوبة، وأجسادٍ بادت وبقيت آثارها. وتلتقي القراءات العربية في أنّ المدينة تُقدَّم كأطلالٍ ناطقة بالزهد: كلُّ بابٍ وكلُّ لوحٍ يحمل نقشًا يذكّر بفناء الملك، حتى يصير العمرانُ نفسه مُسَخًا إلى مادة للعِبرة[1]. وهذا النمط يتناصّ مع متوازياتٍ أسطورية كبرى من طراز المدن الملعونة المتحجّرة، حيث تنقلب الحضارة إلى صخر/معدن عقابًا على الطغيان–كما في الذاكرة الشرق–أوسطية حول إرم ذات العماد وقرى لوط، أو في الميثولوجيا المتوسطية حول المدن التي ابتلعتها اللعنة وبقيت أطلالًا شاهدة. والجامع بين هذه المتوازيات وبين المدينة الليليّة أنّ المسخ لا يصيب الجسد الفرديّ فقط، بل يصيب نمط العيش والسلطة، فيُحوّله إلى أثرٍ بلا روح. ويُعاد تأكيد هذا التناصّ عبر جهاز القماقم النحاسية نفسه. فكل قمقم يُفتح يُطلق عفريتًا خرج من مادته دخانًا ثم تجسّد، قبل أن يظلّ أثرُ الخاتم السليماني عليه شاهدًا على التدجين القسري لقوى الغيب. هذا المشهد يجاور تراثًا أسطوريًّا عالميًّا حول أوعية حبس الروح أو زجاجات الأرواح، وهو تراثٌ يشرحه فريزر بوصفه ثمرة اعتقادٍ سحريّ بأنّ الروح يمكن نقلها أو أسرها في وعاء عبر الاتصال الطقسيّ، فتتحوّل المادة إلى سجنٍ للكينونة[2]. ومن هنا يصبح النحاس في الحكاية ليس مادّة محايدة، بل جسدًا رمزيًّا للسلطة: قوةُ سليمان لا تُميت الجنّ بل تمسخ حرّيتهم إلى مادةٍ مختومة.

وعلى مستوى أعمق، تحمل الحكاية صورةً من المسخ الوقائيّ وفق جيمس فريزر، فالحبس هنا إجراءٌ لحماية العالم من فوضى المردة، أي إنّ التحويل إلى وعاءٍ نحاسيّ ليس عقابًا فقط بل تحصينٌ كونيّ **"بسحر عدم إيذاء الروح الموجودة"**[3]. ويُقابل هذا في الأساطير القديمة طقوسُ طرد الأرواح الشريرة وربطها أو ختمها، سواء في نصوص الرافدين التي تتحدث عن تقييد الشياطين بالأختام والتمائم، أو في المرويات التوراتية/الهلّينية عن تسخير سليمان للجنّ والأرواح بوساطة الخاتم. وهكذا تتناصّ الليالي مع سرديةٍ أسطورية ترى أنّ القداسة تُعيد ترتيب الكون عبر تحويل العدوّ الغيبي إلى مادةٍ مُسيطر عليها.

وبذلك تتضح خصوصية المسخ في مدينة النحاس: فهو انتقالٌ من مسخ الأفراد إلى مسخ التاريخ، ومن تحويل الجسد إلى تحويل الحضارة، مع إبقاء المبدأ الأسطوريّ القديم فاعلًا في العمق. فالحكاية تُعيد كتابة أنماط

[1] أيلين تشيان، مرجع سبق ذكره، ص 129.

[2] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص905.

[3] جيمس جورج فريزر، مرجع سبق ذكره، ص619.

فريزر–وخاصة المسخ الجماديّ وحبس الروح في مادة–لكنها تضعها في سياقٍ عربيّ زاهد يجعل الأطلال خطابًا أخلاقيًّا، ويجعل النحاس استعارةً عن سلطانٍ قادر على أسر الغيب كما يَأسر الزمن.

يُفهمُ فكُّ التعويذة في أفق جيمس فريزر ضمن البنية نفسها التي تُنتج التعويذة؛ إذ لا يُتصوَّر السحرُ عنده فعلاً اعتباطيًّا، بل نظامَ قوانين يقوم على فرعين كبيرين من السحر التماثلي: سحر المشابهة/المحاكاة الذي يفترض أن تقليد الفعل يُنتج مثله، وسحر العدوى/الاتصال الذي يفترض أن ما تماسّ مع الشخص يبقى قادرًا على التأثير فيه ولو بعد الانفصال. ومن ثمّ فإنّ إبطال السحر لا يتحقّق إلا عبر تعويذةٍ مضادّة تُكسِر المشابهة أو تقطع الاتصال؛ أي عبر مبدأ العكس في السحر نفسه.

وعند تطبيق هذا المنظور على الحكايات السابقة في ألف ليلة وليلة، يتّضح أنّ رفع اللعنة لا يجري بفعلٍ غامض خارج القانون، بل يتحرّك داخل منطقٍ سحريٍّ مماثل: فالتحويلُ يُنشأ بطلسمٍ أو فعلٍ تماثليّ، ويُرفع بطلسمٍ مقابل أو فعلٍ معكوس، أو بقطع رابطةِ العدوى بين الساحر والضحية. هكذا يصبح فكّ التعويذة، في السرد الليلي، شاهدًا على استمرار العقل السحري الذي وصفه فريزر، لا على تجاوز، ففي حكاية التاجر والعفريت تُرفع المسوخ الحيوانية (الغزالة، البقرة، العجل، الكلبتان، البغلة) عبر إجراءٍ مضادٍّ لسحر المشابهة: إذ تُستدعى معرفةٌ سحرية مقابلة، وتُؤدَّى أفعالٌ رمزية (كالرشّ بالماء أو التلفّظ بتعويذةٍ معاكسة) تعيد الشكل الإنساني. هنا يعمل العكس التماثلي بوصفه قانونًا: ما دام المسخ قد ثُبّت بفعلٍ سحريّ يغيّر الهيئة، فالفكّ لا يكون إلا بفعلٍ سحريّ يعيد الهيئة، أي باستعادة الصورة الأصل عبر محاكاة معكوسة. وهذا يوافق ما يذهب إليه فريزر من أن السحر التماثلي يُبطَل بسحرٍ من جنسه يقوم على تقليدٍ مضادٍّ يفسخ الأثر السابق .وفي حكاية الصياد والعفريت تتجلّى آلية فكّ التعويذة على مستويين. الأوّل في إعادة العفريت إلى القمقم: فالصيّاد لا يهزمه بقوةٍ مادية بل يعيد إنتاج شرط الاتّصال المادّي الذي به وقع الأسر أول مرة؛ أي يجعله يعود دخانًا ثم يُغلِق الوعاء، فيقطع مجال فاعليته. هذا مثالٌ صريح على سحر العدوى/الاتصال في الاتجاه المعاكس: ما دام الوعاء قد صار حاملًا للروح عند لحظة التماسّ الأولى، فإنّ إعادة الروح إليه تُعيد تفعيل الاتصال نفسه ولكن بوظيفةٍ وقائيّة .

أمّا المستوى الثاني فيكمن في فكّ لعنة المدينة المسحورة التي تحوّل أهلها إلى سمك؛ إذ لا يتمّ رفع السحر إلا عبر مواجهة الساحرة المضادّة وإجراء طقسٍ يعيد الصورة البشرية، بما يعني أنّ اللعنة تُفسَخ حين يُقابَل سحرُ

المشابهة بسحرٍ موازٍ له في القوة ومضادّ له في الاتجاه. وفي منطق فريزر، لا يُبطِل التعويذةَ إلا قانونٌ من جنسها، لأنّ الخطأ السحري لا يُمحى إلا بتصحيح سحري يقوم على الفرضيّتين نفسيهما.

أمّا مدينة النحاس فتُضيف بعدًا ثالثًا لفكّ التعويذة، هو بعدُ كسر الختم وقطع السلسلة الطُلسميّة. فالعفاريت محبوسة في قماقم نحاسية مختومة بخاتم سليمان؛ ولا تُستعاد فاعليتها إلا حين يُفتح القمقم ويُزال الختم. إنّ الختم هنا يعمل بوصفه رابطة اتصال مادّية تحمل أثر السلطة السحرية الأولى؛ لذلك فإنّ فكّه يساوي قطع العدوى وإطلاق الروح من وعائها. هذا يطابق تفسير فريزر لفكرة أسر الروح في مادةٍ عبر الاتصال، ثم تحريرها عبر إزالة شرط الاتصال ذاته . وعليه، فإنّ فكّ التعويذة في القصص الثلاث لا يُفهم كخرقٍ لقانون السحر، بل كاشتغالٍ داخليّ لقوانينه: ففي مسوخ التاجر والعفريت يتقدّم العكس التماثلي (سحر المشابهة يُبطَل بمشابهة مضادّة). وفي الصياد والعفريت يظهر قطع الاتصال أو إعادة توجيهه (إرجاع الروح إلى وعائها، ثم إبطال السحر بسحر مقابل) .وفي مدينة النحاس يبرز نزع الختم بوصفه إلغاءً لمفعول العدوى السحرية.

بهذا تتكشّف بنيةٌ واحدة تتناصّ فيها الليالي مع التفكير الأسطوري القديم كما يصفه فريزر: التعويذة تُفكّ بالطريقة التي صُنعت بها، لأنّ العالم السحري–في الحكاية كما في الأسطورة–عالمٌ تحكمه علاقات المشابهة والاتصال، ويُعاد ترتيبُه حين يُعكَس الفعل أو تُكسَر الصلة

يتجلّى المسخ في ألف ليلة وليلة بوصفه عنصرًا عجائبيًّا لا يعمل خارج منطق الحكاية، بل في قلبه؛ إذ تتحوّل الشخصية حين يختلّ ميزان القيم داخل السرد. فكلّ مسخ تقريبًا يأتي عقب غيرةٍ مدمّرة، أو خيانةٍ تُزعزع الثقة، أو طمعٍ يُفسد الرزق، أو تعدٍّ يتجاوز حدود المباح. ومن ثمّ لا يُقرأ التحوّل كدهشةٍ منفلتة، بل كوسيلةٍ لجعل الذنب محسوسًا، بحيث يتحوّل الخطأ من معنىً باطنيّ إلى هيئةٍ مرئيّة تفضح صاحبها وتُثبّت أثر الفعل في الجسد.

بعد التحليل المتمعن في طبقات النص ومساءلة مرجعيّاته، يخلص البحث إلى أن المعمار السردي في ألف ليلة وليلة يتشكل ضمن بنية دائرية متوالدة، لا تكتفي بسرد الحكايات، بل تعيد صهر المرجعيات الدينية والأسطورية داخل نظام العنونة الإطارية المتمثل في حكاية شهرزاد وشهريار. هذا المعمار ليس مجرد وعاء تقني، بل استراتيجية وجودية، حيث يمثل الديني فيه ثبات النص ومرجعية اليقين، بينما يمثل الأسطوري حركية الخيال وقوة التحول. إن التّعالق الجمالي بينهما يكمن في تحويل المقدس من نص ساكن إلى فاعلية سردية؛ فالآية القرآنية أو الدعاء لا يحضران كشعائر، بل كشفرات سحرية تفتح الأبواب المغلقة وتلجم العفاريت، مما يجعل البناء النصي صلاة أسطورية مستمرة تهدف إلى تأجيل الموت واستعادة الحياة من خلال الكلمة.

تنتقل الحكاية في هذا المعمار من الزمن الخطي التاريخي والديني، إلى الزمن الدائري الأسطوري، حيث تغدو الشخصيات الدينية مثل هارون الرشيد أو سليمان بن داود كائنات عابرة للأزمنة، تتحرك في فضاءات غرائبية تتجاوز الجغرافيا المعروفة. هنا، يبرز التناص بآلية امتصاص، حيث يمتص النص الأدبي هيبة الدين ويمنحها سيولة الأسطورة، مما يخلق نصاً هجيناً تتلاشى فيه الحدود بين المعجزة والخرق السحري. هذا التداخل يمنح الهيكل السردي عمقاً أنطولوجياً؛ فالإنسان في الليالي يتحرك في كون محكوم بقدر إلهي صارم، لكنه مزود بأدوات أسطورية مثل الخواتم والأبسطة الطائرة والتمائم، التي تسمح له بمفاوضة هذا القدر واختباره.

إن جمالية هذا التّعالق تظهر في قدرة النص على بناء واقعية بديلة، يكون فيها المعمار السردي قائماً على التوازي لا التصادم. فالديني يمنح الحكاية شرعيتها الأخلاقية والكونية، بينما تمنحها الأسطورة دهشتها وجموحها. هذا المعمار الفسيفسائي يجعل من ألف ليلة وليلة فضاءً نقدياً حداثياً بامتياز، لأنه يرفض أحادية المرجع ويحتفي بتعدد الأصوات الميثولوجية، محولاً المعتقد من حقيقة مطلقة إلى لذة نصية ومغامرة سردية لا نهائية، حيث يصبح النص نفسه هو الإله والمعبد والساحر في آن واحد.

الفصل الثالث: تجليات التاريخ والثقافة

- المبحث الأول: التناص التاريخي
- المبحث الثاني: التناص االأدبي
- المبحث الثالث: التناص السوسيوثقافي

المبحث الأول: التناص التاريخي

التناصّ التاريخي في ألف ليلة وليلة من المحاور الأساسية التي تكشف عن طبيعة النص، فهي نتاج لطبقات متعددة من الذاكرة الثقافية والسياسية، إذ يتأسّس السرد على استحضار شخصيات وأحداث ومؤسسات حكم حقيقية من التاريخ الإسلامي والشرقي، ثم إعادة صياغتها داخل فضاء حكائي عجائبي تتشابك فيه الخطابات الواقعية والمتخيلة في جسد نص واحد. فالليالي تمزج بين التاريخ المدوَّن والتاريخ المتخيَّل، وتحوّل الوقائع إلى رموز، مما يسمح للنّص بأن يحمل أثر العصور التي ظهر فيها، وبأن يعكس الحسّ التاريخي للجماعة المتكلمة. وتتكشف هذه الجدلية عبر حضور شخصيات تاريخية بارزة مثل هارون الرشيد، جعفر البرمكي، المأمون، والفضل بن يحيى، إلى جانب ذكر مدن ذات حمولة حضارية مثل بغداد، البصرة، دمشق، القاهرة، خرسان، والصين، وهي مدن لعبت أدوارًا محورية في التاريخ العباسي والفاطمي والمملوكي. ومع أنّ النص لا يقدّم التاريخ بصيغته الوثائقية، فإنه يمارس وفق إدوارد سعيد، "**إعادة تمثيل للشرق من وجهة نظره الداخلية**[1]، بحيث تتحول بغداد الرشيد إلى صورة مثالية للدولة المركزية المزدهرة، بينما تُنسج حولها حكايات تبرز العدل أحيانًا والجور أحيانًا أخرى، في توازٍ مع التحولات التاريخية التي عرفتها السلطة العباسية. ويحتفظ النص كذلك ببقايا تاريخية ذات جذور فارسية ورافدية، كما في أسماء الملوك (شاه زمان، شهرمان، قمر الزمان)، وأسماء الأماكن (جزائر الواق واق، وادي الماس)، والأحداث الأسطورية التي تتقاطع مع السرد الإيراني القديم (الشاهنامة)، مما يجعل الليالي نصًا عابرًا للتواريخ والحضارات. ويشتغل التناص التاريخي أيضًا عبر تصوير البنية الاقتصادية (التجارة، الرّي، الموانئ، أسواق بغداد)، والبنية القضائية (القضاة، الدواوين، الحسبة)، والبنية العسكرية (الحرس، الجند، الفتوّات)، وهي كلّها مؤسّسات حقيقية أعاد النص تثبيتها ضمن إطار حكائي. ومن ثمّ، فإن التناصّ التاريخي في الليالي لا يعمل على استدعاء الماضي لذاته، بل يستخدمه كأداة لفهم الواقع، وتمثيل أزماته، وإعادة كتابة السلطة والمجتمع والمدينة، مما يجعل ألف ليلة وليلة نصًا تاريخيًا بالمعنى الثقافي، لا الوثائقي، وفضاءً تتحاور فيه الذاكرة الجماعية مع الخيال الشعبي في إنتاج صورة مركبة للتاريخ العربي الإسلامي.

[1] أحمد علي جودة، **الصورة النمطية السلبية في ترجمات ألف ليلة وليلة**، دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 51، العدد 3، سبتمبر 2024، ص 535-549.

المطلب الأول: الشخصيات التاريخية

لا يستدعي النص السردي التراثي الشخصيات ذات البعد التاريخي كعناصر جاهزة تُحيل إلى واقع ثابت، إنما يعيد تشكيلها داخل نسيج حكائي تحكمه ضرورات التخييل ومنطق السرد. ففي إطار التناص، تتحول هذه الشخصيات إلى علامات دلالية تتقاطع فيها تمثلات السلطة والتاريخ والخيال؛ حيث لا تُستعاد كما هي، بل تُعاد صياغتها وفق ما يقتضيه البناء الحكائي. ومن ثمّ، يغدو التاريخي مادة مرنة قابلة لإعادة الإنتاج، لا تُستحضر لتأكيد مرجعيتها، بل لتفكيكها وإعادة توزيع دلالاتها داخل النص؛ وبذلك تنزاح الشخصية من كونها مرجعًا واقعيًا إلى كونها بناءً رمزيًا مفتوحًا على تعدد التأويلات.

أولا: الملك شهريار

إنّ اللّحظة الصّدامية بعد المشهد الدّرامي للخيانة في قصر الملك شهريار، حوّلت شهريار إلى نموذج مركزي للسّلطة المطلقة التي تنفلت من القيم والقيود، إذ يتحوّل الملك إلى رمزٍ للاستبداد الدّموي من خلال قراره قتل كل امرأة يدخل بها، بعد اكتشاف خيانة زوجته؛ وهو فعل يتجاوز الحدث الواقعي ليصبح وفق جوليا كريستيفا بنية دلالية للتّناصّ تُعيد إنتاج صورة الحاكم الجائر كما عرفتها الحضارات القديمة. ويتجلّى هذا التّوازي في عدد من الشّخصيات التّاريخية التي تحمل السمات نفسها: فشهريار بمزاجه المضطرب، وخوفه من الخيانة، وانفلاته من الرقابة الأخلاقية يقارب صورة "**الإمبراطور الروماني كاليجولا (37–41م)**، الذي تصفه المصادر الرومانية بالمزاج الدموي والنّزق، إذ مارس القتل العشوائي، وأخضع مجلس الشّيوخ لرغباته الشّخصية، واعتبر النّساء أدوات لسلطته، ممّا يجعله ملكًا يعمل وفق نزواته لا وفق القانون، تنسب إليه مقولة شهيرة "**ليت للشعب الروماني كله رقبة واحدة لأقطعها بضربة سيف واحدة**"[1]، وهي الصّفة نفسها التي تظهر عند شهريار حين يربط العدالة بمزاجه الشّخصي لا بالشريعة أو العقل. كما يتجاور شهريار مع نموذج آخر من الشرق الأقصى هو **الإمبراطور الروماني نيرون (221–210 ق.م)، وهو النّموذج الأشدّ حضورا للطّغيان الإمبراطوري: قتل للأقربين، احتقار للقانون، وتلذّذ بالعقاب العام حتّى صار اسمه في التّاريخ الأدبي مرادفا للطّاغية المثال**"[2]، وهو النسق نفسه الذي يتعالق مع الليالي حين يصبح القتل اليومي طقسًا سلطويًا يعيد تثبيت هيمنة الملك. وعلى المستوى الشّرقي—الأفريقي، يجد شهريار شبيهًا في صورة الفرعون الطّاغي" أيّام الأسرة الخامسة،

[1] رمزي المنياوي، **أغرب شخصيات التاريخ**، دار الكتاب العربي، دمشق، 1980، ص 11-13.
[2] المرجع نفسه، ص 14.

تلك الأسرة التي أقامها كهنة إله الشّمس رع، بعد أن اعتلى كبيرهم أوسركاف عرش البلاد. وكانت مصر بأجمعها ملكًا لفرعون، يحكمها من قصره حكمًا مطلقًا مقدسًا، يساعده في ذلك من يختارهم من الوزراء والموظفين وحكام الأقاليم، الذين يلتفون حوله في حياته وبعد مماته، ويخضعون له خضوعًا تامًا"[1]. وهي صفات تتقاطع مع صورة شهريار قبل تدخّل شهرزاد، إذ يعيش في برج سلطته المعزول، لا يرى العالم إلا من خلال خوفه وشكّه، فيعيد إنتاج أسطورة الملك الظالم الذي لا يُهزَم إلا بالحكمة. ويكشف هذا التوازي أنّ شخصية شهريار ليست محض خيال، بل قناعٌ أسطوريّ يمتصّ صور الحكّام المستبدّين من الذاكرة التاريخية ويعيد تشكيلها داخل الحكاية الشعبية؛ فهو يجمع شيئا من جنون كاليجولا، وعنف نيرون، وطغيان الفرعون، ويعيد صياغتها في إطار سردي يجعل من شهرزاد قوة مضادّة للهيمنة، فيتحوّل النص إلى نقدٍ ثقافيّ للسلطة، لا إلى رواية عنفٍ فقط. وهكذا يبرز التناصّ التاريخي بوصفه آلية ثقافية تُظهر أنّ شهريار ليس فردًا، بل نموذجًا تاريخيًا عابرًا للحضارات، وأنّ الليالي–بتخييلها الشعبي–تشكّل أرشيفًا رمزيًا للطغيان الإنساني، وتعيد كتابته في صورة حكاية تنتهي، لا بالقوة، بل بالتربية الحكائية التي تمارسها شهرزاد، بوصفها نقيضًا للملك المستبدّ.

ثانيا: الخليفة هارون الرشيد

هارون الرشيد في ألف ليلة وليلة شجرة وارفة تمتدّ ظلالها عبر كل أرض النص، وهو شبكةٍ معقّدة من العلاقات النصيّة التي تمزج بين مرجعية الخبر التاريخي **وبين اقتصاد الحكاية**، ويبدو هذا الامتزاج واضحًا في صورة الخليفة الذي يتفقّد الرعية ليلًا، ويقترب من العلماء، ويأمر بتدوين القصص، ويجالس الأدباء والمغنّين، ثم يجلس على سرير الحكم في الصباح ليفصل في الخصومات. إنّ هذه الصورة تُقرأ باعتبارها **نتيجة لتناصّ مزدوج** :تناصّ مع كتب التاريخ الرسمية في العصر العباسي، وتناصّ مع النموذج الأخلاقي الأعلى الذي يُمثّله الخليفة عمر بن الخطاب؛ وهو تناصّ غير مباشر، لكنه شديد الكثافة والفاعلية.

وإذا تقفينا آثار ومظاهر هذا التناصّ ندرك أنّ **التفقّد الليلي** يحتلّ مكانةً محورية في تشكيل صورة الرشيد الحكائية. فكتب التاريخ، مثل مروج الذهب للمسعودي أنّه: "حُكي عن الفضل بن الربيع أنه قال: حججت مع هارون الرشيد، فبينما أنا نائم ذات ليلة إذ سمعت قرع الباب، فقلت: من هذا؟ فقال: أجب أمير المؤمنين. فخرجت مسرعاً... فقال لي الرشيد: ويحك يا فضل! قد حاك في نفسي شيء لا يخرجه إلا عالم، فانظر لي رجلاً أسأله) ...ثم يذكر المسعودي كيف مروا على عدة زهاد ولم يعجب الرشيد كلامهم حتى وصلوا للفضيل بن

[1] محمد شفيق غربال وآخرون (نخبة من العلماء)، **تاريخ الحضارة المصرية، العصر الفرعون**، المجلد الأول، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص95.

عياض ... .(فأتينا الفضيل بن عياض وهو قائم يصلي... فقرعنا الباب، فقال : من هذا؟ قلت: أجب أمير المؤمنين... ففتح الباب، ثم ارتقى إلى الغرفة وأطفأ السراج ثم التجأ إلى زاوية، فدخلنا فجعلنا نجول عليه بأيدينا (في الظلام)، فسبقت كف الرشيد كفي إليه (أي لمس يد الفضيل) .فقال الفضيل: أوّاه! يا لها من كفٍّ ما ألينها إن نجت غداً من عذاب الله !يقول الفضل: فانتفض الرشيد من يدي، وبكى بكاءً شديداً حتى غشي عليه..."[1]، وهي إشارة موجزة لكنها ذات دلالة عميقة؛ إذ تمنح الحكاية بذرةً صالحة لإعادة البناء الدّرامي. فتتحوّل هذه الإشارة في اللّيالي إلى **طقس حكائيّ ثابت** :الخليفة يخرج ليلًا، بصحبة جعفر ومسرور، يطوف الأزقّة، يستمع لشكاية هنا، ويرى ظلمًا هناك ويبرز هذا التحويل في مقاطع عديدة في النص الليلي نورد بعضها كقول الخليفة هارون الرشيد في حكاية الصبية المقتولة:"...كأنها سبيكة مقتولة ومقطوعة فلما نظرها الخليفة جرت دموعه على خده والتفت إلى جعفر وقال يا كلب الوزراء أتقتل القتلى في زمني ويرمون في البحر ويصيرون متعلقين بذمتي والله لا بدّ أن أقتص لهذه الصبية ممن قتلها وأقتلها"[2]، وفي حكاية الصعاليك الثلاثة ورد أنّ" الخليفة قال للصعاليك يا جماعة إلى أين تذهبون؟ فقالوا ما ندري أين نذهب فقال لهم الخليفة سيروا وبيتوا عندنا وقال لجعفر خذهم وأحضرهم لي غدا حتى ننظر ما يكون ... إن الخليفة طلع إلى قصره ولم يجئه نوم في تلك الليلة، فلما أصبح جلس على كرسي المملكة ودخلت عليه أرباب الدولة فالتفت إلى جعفر وقال ائتني بالثلاث صبايا والكلبتين والصّعاليك"[3]، وهذا المقطعين يؤدّيان وظيفتين: من جهة يثبتان **استمرارية الفعل** بين الليلة والنهار، ومن جهة أخرى يوحّد بين مرحلة الرؤية ومرحلة الحكم. وهكذا تتجسّد العدالة كفعلٍ عمليّ مباشر، لا كمفهوم قانونيّ مجرّد.

وفي سياقٍ آخر يبدي **الرشيد بالغ اهتمامه بالعلماء،** وهو جانب تاريخي موثّق في كتب التراجم، فقد "كان قصر الرشيد: مرتع الحكماء والعلماء، وسوق البلاغة والشعر والتاريخ والفقه والطب والموسيقا والفنون النافعة، إذ يقابلها الخليفة مقابلة من في سجيته النبل والكرم، فأجاز العلماء في كل فن جائزات سخية نبيلة. ولقد كان عصره: عصر ازدهار الحضارة الإسلامية أي ازدهار"[4]، كما ذكر الذهبي في سير أعلام النبلاء أنّه "**اجتمع للرشيد ما لم يجتمع لغيره ووزراءه البرامكة وقاضيه القاضي أبو يوسف، وشاعره مروان بن أبي حفصة ونديمه العباس بن محمد عم والده، وحاجبه الفضل بن الربيع أتيه الناس، ومغنيه إبراهيم الموصلي، وزوجته**

[1] أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت: دار المعرفة، مج 3، ص321.
[2] **ألف ليلة وليلة**، ج 1، مصدر سبق ذكره، ص77.
[3] المصدر نفسه، ص67.
[4] شوقي أبو خليل، **هارون الرشيد أمير الخلفاء وأجل ملوك الدنيا**، دار الفكر، دمشق سوريا، ط4، 1991، ص 87.

زبيدة"[1]. وفي الليالي تظهر هذه النزعة بطريقة فنية: فكلّما اكتملت حلقة التفقد الليلي، عاد الرشيد إلى مجلسه صباحًا ليستمع لشرح، أو لخبر، أو لعبرة، وكأن النصّ يقول إنّ **العلم شرطٌ من شروط الملك** .وفي بعض المقاطع تُذكر مجالس العلماء صراحة، كما ذكر ذلك في حكاية الجارية تودد، فلم يكتف الخليفة هارون الرشيد بالاستماع للجارية، بل أمر بإحضار أقطاب العلم في بغداد ليجتمعوا في مجلسه ويناظروها: " كتب أمير المؤمنين إلى عامل البصرة بأن يرسل إليه إبراهيم بن سيار النظام وكان أعظم أهل زمانه في الحجة والبلاغة والشعر والمنطق وأمره أن يحضر القراء والعلماء والأطباء والمنجمين والحكماء والمهندسين والفلاسفة"[2]، وفي أخرى يُكتفى بالإيحاء من خلال أسئلة الخليفة واستماعه للقصص، "قال جعفر: اعلم يا أمير المؤمنين أنه كان في مصر سلطان صاحب عدل وإحسان ..."[3] ، مما يدلّ على أنّ الرواة المجهولين كانوا ينقلون صورة الرشيد العالم كما رسّخها الوعي العباسي، ثم يضعونها في قالب حكائي يضيف إليها عنصر التشويق.

وتتصل هذه العناية بالعلم بما يُعرف **بثقافة التدوين في العصر الذهبي** .فقد كانت حركة الترجمة مزدهرة، وكان الخلفاء يشجّعون تسجيل الأخبار والآثار. ويبدو أنّ الرواة الشعبيين قد التقطوا هذه الحقيقة التاريخية وحوّلوها إلى ملمح سردي: فالقصص التي تُروى أمام الرشيد في الليالي ليست مجرد تسلية، بقدر ما هي، في تصوّر الحكاية، شكلٌ من أشكال التوثيق الذي يقدّمه الرواة، فيتنقّل الخليفة بين المتعة والمعرفة كما يتنقّل بين الحكم والتفقّد. وطلبه أن تؤرخ وتجعل سيرا بين الناس بقوله في نهاية كل قصة يسمعها...بلغني أيها الملك السعيد أن الخليفة أمر أن تكتب هذه القصة في الدواوين ويجعلوها في خزانة الملك...فأمر أن تؤرخ هذه الحكاية وتجعل سيرا بين الناس"[4]، ومن ثمّ تبدو الليالي نفسها وكأنها كتاب قصص كان يمكن أن يقدّمه راوٍ مجهول أمام الرشيد، قبل أن يحتفظ به الزمن بصفته أثرًا من آثار العصر الذهبي.

ثنائية هارون الرشيد وعمر بن الخطاب رضي الله عنه في ألف ليلة وليلة

تشغل صورة الحاكم العادل مكانة مركزية في المخيال العربي الإسلامي، وقد ارتبط هذا النموذج تاريخيًا بشخصية **عمر بن الخطاب** الذي مثّل ذروة العدالة السياسية والاجتماعية في الوعي الجمع استحضار سيرة عمر بن عمر بن الخطاب في هذا السياق لا يقف عند حدود الاستذكار التاريخي، إنما يتجاوزه إلى تعالق نصي عميق،

[1] شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، **سير أعلام النبلاء**، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرون، ط11، ج9، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1417هـ/ 1996م. ص 289-290.

[2] **ألف ليلة وليلة**، ج2، مصدر سبق ذكره، ص724

[3] المرجع نفسه، ج1، ص 81.

[4] المرجع نفسه، ج1، ص76، ص81.

حينئذ يقوم نص الليالي بامتصاص النموذج –الحاكم التخفي–وإعادة إنتاجه كبنية سردية تمزج بين هيبة السلطان وقلق الانسان. فالمصادر التاريخية تصوّره قائدًا يقظًا، يخشى الله في رعيته، ويخرج ليلًا ليتفقد أحوال الناس، كما "حدثنا الأوزاعي: أن عمر بن الخطاب خرج في سواد الليل، فرآه طلحة، فأتى بيت حفصة فدخل فيها، ثم جعل بينه الحجز، فلما أصبح طلحة ذهب إلى ذلك البيت، فإذا عجوز عمياء، فقال لها: ما بال هذا الرجل يأتيك؟ قالت: إنه يتعاهدني منذ كذا وكذا، يأتيني بما يصلحني ويخرج عني الأذى. فقال: ثكلتك أمك يا طلحة، أعثرات عمر تتبع؟"[1]

"وعن الشعبي وسهل ومبشر بإسنادهم قالو لما سمع الناس قول عمر ورأوا عمله ، وكان يمشي في الأسواق، ويطوف في الطرقات، ويقضي بين الناس في قبائلهم، ويعلمهم في أماكنهم ويخلف الغزاة في أهاليهم ، ذكروا أبا بكر والنبي ﷺ ، فقالوا: كان النبي ﷺ أعلم بأبي بكر، وكان أبو بكر أعلم بعمر، فجرى أبو بكر وعمر مجرى واحدًا، وقد كانوا يخافون من لين هذا، ومن شدة هذا، وكان أبو بكر مع لينه أقواهم فيما لانوا عنه، وألينهم فيما ينبغي، وكان عمر ألينهم فيما ينبغي، و أقواهم على أمرهم.."بينما ذكر "عن ابن عباس، قال: خرج عمرُ عامَ الرمادةِ ليلةً، فلم يَرَ سائلًا يسألُ، ولا أحدًا يُعطي، ولم يسمع ضحكًا أحدٌ، فلما كان من الغد جمع الناس، فقال: اللهم إني خرجتُ البارحة فلم أرَ سائلًا يسألُ ولا أحدًا يُعطي، ولم أسمع ضحكًا في المدينة، من أين هذا؟ فقالوا: يا أمير المؤمنين، أمسَكَ الأغنياءُ فلا يعطون، وأمسكَ الفقراءُ لا يسألون، والناسُ مكروبون لما نزل بهم من القحط. قال: فكتب عند ذلك إلى عماله في الآفاق: يا غوثاه، أغيثوا بالقمح والدقيق، قال: فجُلِبَت إليه العِيرُ من كل أفقٍ، فقسَّمها في أحياء العرب "[2]. هذه الأخبار التاريخية لم تتوقف عند حدود الوثيقة، بل تحولت إلى نموذج أخلاقيٍّ وسياسيٍّ راسخ جعل من عمر رمزًا للعدل المثالي في الثقافة الإسلامية.

وحين نمارس فعل القراءة بين شعاب ألف ليلة وليلة نستنبط أنّ حكاياتها تستدعي هذا النموذج بصورة غير مباشرة من خلال **تمثيل شخصية هارون الرشيد** بوصفه الحاكم الذي يماثل شخصية الصحابي الجليل عمر بن الخطاب في الخروج الليلي، ومراقبة أحوال الرعية، وإزالة الظلم فور ظهوره. ففي كتاب ألف ليلة وليلة ترد العبارة: "وفي تلك الليلة نزل الخليفة هارون الرشيد لينظر ويسمع ما يتجدد من الأخبار هو وجعفر وزيره ومسرور السياف نقمته وكان من عادته أن يتنكر في صفة التجار فلما نزل تلك الليلة... فإذا دخل الليل خرج متنكّرًا

[1] أبو الفرج عبد الرحمان، بن علي، بن محمد، بن علي، ابن الجوزي البغدادي، **مناقب أمير المؤمنين عمر بن الخطاب** رضي الله عنه، حققه: عامر حسن صبري النميمي، ط1، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، البحرين، 2013، ص314.

[2] المرجع نفسه، ص 321.

مع جعفر ومسرور ليتفقد أحوال الرعية، ويأخذ الحق للضعيف من القوي "[1]، وهي صياغة تكاد تكون صدى سرديًا لصورة عمر التاريخية.

ولا يقتصر هذا التوازي على السلوكيات، بل يمتد إلى **البعد الرمزي** .فالحاكم في المخيال الشعبي ليس شخصية فردية بقدر ما هو **وظيفة أخلاقية** مجسّدة في نموذج أعلى هو شخصية الصحابي الجليل عمر بن الخطاب، لذلك فإنّ حضور الرشيد في الليالي يأتي غالبًا محمولًا على هذا النموذج. ولعلّ عبارة عمر الشهيرة " لو أن جملا أو قال شاة أو قال حملا، هلك بشط الفرات، لخشيت أن يسألني الله عنه"[2]، تجد صداها الأدبي في حرص الرشيد السردي على متابعة صغائر الأمور، والتدخل في تفاصيل حياة الناس، وحلّ العقد التي تواجه شخصيات الحكايات. إنّ هذا الترابط لا يُعبر عن تطابق بين الشخصيتين، بل عن **تناص أخلاقي** يجعل من الرشيد وريثًا رمزيًا لعدل عمر.

مشهد خروج الرشيد مع جعفر ومسرور يشكّل معًا بنية حكائية تتكرر في الليالي، فتتحول إلى ما يشبه الطقس السردي الذي تُفتتح به الحكايات العادلة. وهذا الاختيار البصري والدرامي يعيدنا إلى مفهوم الحاكم والوزير في الدولة العباسية، إذ "يعد الوزراء من رجال الدولة المهمين في الدولة العربية الإسلامية، إلّا أن منصب الوزير ظهر على نحو فعليّ في العصر العباسي"[3]، لكنه ينقل الوظائف السياسية إلى فضاء حكائي، لتصبح السلطة أداة للكشف والإصلاح وتوليد الأحداث. ومع أنّ عمر كان يخرج وحيدًا، أو مع خادم واحد، فإن الرشيد يخرج في الليالي محاطًا بثنائية العقل (جعفر) والقوة (مسرور)، ما يضفي على المشهد بعدًا دراميًا يعكس متطلبات الفن الروائي الشعبي.

وتبلغ العلاقة التناصية بين الرمز التاريخي والنموذج الحكائي بؤرتها التناصية حين تُحمَّل شخصية الرشيد صفاتٍ عمرية تتجاوز التاريخ، مثل الحرص الشديد على تحقيق العدالة أمام مسؤوليات الحكم. ففي إحدى الليالي ذكر أن "الرشيد قلق ليلة من الليالي قلقا شديدا فاستدعى بوزيره جعفر البرمكي وقال له إن صدري ضيق ومرادي أن أتفرج في شوارع بغداد وأنظر في مصالح العباد"[4]، وهي عبارة تعكس بوضوح الروح الأخلاقية التي

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص 45.

[2] ينظر: أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج4، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1979، ص 202-ص203.

[3] صهيب حازم عبد الرزاق الغضنفري، **الوزراء في العصر العباسي من خلال كتاب الفرج بعد الشدة للمحسن التنوخي**، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 10، العدد 1، 2010، ص343.

[4] **ألف ليلة وليلة**، ج2، مصدر سبق ذكره، ص592.

نجدها عند عمر حين كان يقول: "اللهم إني غليظٌ فليّنّي، وإني شحيحٌ فسخّني، وإني ضعيفٌ فقوّني"[1]. وهذا التشابه لا يعكس تطابقًا تاريخيًا بقدر ما يكشف عن **تحويل القيم العمرية إلى وظيفة سردية** تُبنى حولها الحكايات.

ومن هنا يمكن القول إنّ شخصية هارون الرشيد في الليالي لا تُقدَّم نسخة عن التاريخ، إنما **إعادة تشكيل جمالي** لصورة الحاكم العادل، يتداخل فيها التاريخ بالأخلاق والخيال. فالليالي لا تنفي وجود مجالس لهو لدى الرشيد، لكنها في الوقت نفسه تُصرّ على تقديمه كحاكمٍ يُعاقب الظالم ويكافئ المحسن، وكأنّ النصّ يوازن بين إنسانية الشخصية وطلبها للكمال. وهكذا تتشكل **ثنائية الرشيد/عمر** بوصفها جسرًا بين التاريخ والمخيال الشعبي، بين الواقع والمثال، بين الحاكم الممكن والحاكم المتخيَّل.

إنّ هذه الثنائية تكشف في النهاية أنّ ألف ليلة وليلة ليست مجرد حكايات للتسلية، بل هي نصٌّ يعيد إنتاج القيم السياسية الكبرى في الثقافة العربية، مستمدًا مادته من التاريخ الرسمي، ومحولًا إياها إلى جماليات سردية تُخلّد صورة الحاكم العادل، وتحفرها عميقًا في الوعي الجمعي.

لم يكن الرواة ليغفلوا الجانب الآخر من شخصية الرشيد الذي يرتبط بـ **مجالس اللهو والطرب**؛ فكتب الأدب، مثل الأغاني وكتاب أحمد أمين هارون الرشيد، تؤكد أنّ الرشيد كان يقرّب إبراهيم الموصلي، ويُكثر من سماع الموسيقى، ويغدق العطاء على المغنّين"[2]. ولذا ترد في الليالي مشاهد يضحك فيها الرشيد، أو يستمتع بقصيدة، أو يضع نديماً من خاصّته في مكانة عالية. وهنا يتجلّى التناصّ بوجهه الفنيّ لا الأخلاقيّ: إذ يدمج الرواة بين عدالة التفقد وأنس المجلس، لأن جمهور الليالي–على امتداد قرون–كان يتطلّب صورة للحاكم تُشبه الحياة نفسها: جِدًّا ولهواً، عدلًا وطربًا.

وهذا الازدواج بين الجدّ واللّهو يجد تفسيره في تعدّد رواة المدوّنة؛ فالحكايات لم ينسجها مؤلّف واحد، بل جرى تناقلها شفهيًّا وكتابيًّا لقرون، حتى صارت فضاءً مشتركًا تتداخل فيه الأذواق والوظائف. ولأن الجمهور الشعبي كان يحبّ مجالس الطرب كما يحبّ مشاهد العدل، جاءت صورة الرشيد **مركّبة**: حين يظهر في الليل فهو رمزٌ للعدل، وحين يظهر في المجلس فهو رمزٌ للبهجة. ولا يُعَدّ هذا تناقضًا، بل هو جزء من سياسة السرد التي تنقل الحاكم من منصّته الصارمة إلى دوره الإنساني.

---

[1] أبو عبد الله محمد بن سعد بن منيع الزهري، **الطبقات الكبرى**، تحقيق: إحسان عباس، ج3، ط1، دار صادر، بيروت، 1968م، ص 274.

[2] ينظر: أحمد أمين: **ضحى الاسلام**، ج1، ط2، المكتبة التّوفيقية ، القاهرة، 1934، ص 117–ص118.

ومن ثمّ يمكن القول إنّ صورة الرشيد في ألف ليلة وليلة ليست مجرّد تسجيل أدبي لمرحلة تاريخية، ولا مجرّد تخييل مُطلَق، بل هي **نتيجة التقاء بين الخبر والتخييل**، بين الواقعة والرمز، بين النموذج العمري في العدالة والنموذج العباسي في الثقافة والفنون. وبفضل هذا التناصّ المتعدّد المستويات اكتسبت الحكاية قدرةً على تقديم شخصية تُجسّد العصر الذهبي في الثقافة الإسلامية العربية: حاكمًا يخرج ليلًا ليكشف الحقّ، ويجلس نهارًا ليسمع العلماء، ويجلس مساءً ليطرب، ويظل في كلّ هذه الأحوال رمزًا لقيمة واحدة هي **حيازة السلطة والإنسانية في آنٍ واحد**.

المطلب الثاني: المدن التاريخية

لم يكن المكان في "ألف ليلة وليلة" حيزاً جغرافياً ساكناً، بل تشكّل بوصفه فاعلاً درامياً يمنح الحكاية شرعيتها التاريخية وهويتها الحضارية. يرتسم هذا الحضور في نسق تصاعدي يبدأ من عتبات الاستهلال في أقاليم خراسان وبلاد ما وراء النهر، وتنهض سمرقند كمهدٍ للسلطة والملك البدئي، ممهدةً الطريق لانزياحٍ بنيوي نحو مركزية الخلافة في بغداد والبصرة؛ إذ يتحول المكان هنا من "فضاء التأسيس" إلى "فضاء السيادة الكونية" والمختبر الأسمى للسياسة والمغامرة في قلب الدولة العباسية.

ومع تدفق الدماء الحكائية، يكتمل هذا الجسد الجغرافي بالانفتاح على حواضر الشام ومصر؛ فتتجلى دمشق كأيقونة للجمال الوجداني والاستقرار العاطفي، بينما تبرز القاهرة كمختبر بشري يعج بصخب الكدح وشطارة الهامش. إن هذا التنوع المكاني يعكس وعياً بعبقرية الحاضرة الإسلامية، حيث يتداخل التناص التاريخي بالمتخيل الأدبي، لتستحيل المدن من مجرد نقاط على الخريطة إلى رموز أنطولوجية تختزل صراعات الإنسان مع السلطة والمال والحب، مشكلةً بذلك وحدة عضوية تذوب فيها الحدود بين أقاليم التأسيس ومدن المركز وفضاءات الفعل الشعبي.

أولا: خراسان العتبة المرجعية:

الأقاليم الخراسانية وفي مقدمتها سمرقند عتبة أنطولوجية كبرى يفتتح بها عالم ألف ليلة وليلة، فهي ليست مجرد مواقع جغرافية طارئة، بل هي الحيز الرمزي الذي يحتضن القصة الإطار ويمسرح مأساة الملكين شهريار وشاه زمان. يرتسم حضور هذه البلاد في نسق تصاعدي يبدأ من **رمزية المركزية السيادية**، حيث تمثل سمرقند في حكاية الملكين بؤرة السلطة المطلقة التي تحكم أقاصي بلاد العجم وتخوم الصين. يتماهى هذا الاستهلال السردي مع توصيف ابن بطوطة لسمرقند بأنها "**من أكبر المدن وأحسنها وأتمها جمالا... وكانت على شاطئه قصور**

عظيمة وعمارة تنبئ عن علوّ همم أهلها، وقدّر أكثر ذلك. وكذلك المدينة خرب كثير منها، ولا سور لها ولا أبواب عليها، وفي داخلها البساتين، وأهل سمرقند لهم مكارم أخلاق وحيّة في الغريب، وهم حنفية بخارى، وخارج سمرقند قبر قثم بن العباس بن عبد المطلب رضي الله عنه، وهو الشهيد حين فتحها، ويخرج أهل سمرقند كل ليلة اثنين وجمعة إلى زيارته، والتراب يأتون لزيارته، وينذرون له النذور العظيمة، ويأتون إليه بالبقر والغنم والدراهم والدنانير، فيصرف ذلك في النفقة على الوارد والصادر، وخدّام الزاوية والقبر المبارك، وعليه قبّة قائمة على أربع أرجل، ومع كل رجل ساريتان من الرخام، منه الأخضر والأسود والأبيض والأحمر، وحيطان القبة بالرخام المخرّم المنقوش بالذهب، وسقفها مصنوع بالرصاص، وعلى القبر خشب الأبنوس المرصّع، مكعّب الأركان بالفضة، وفوقه ثلاثة من قناديل."[1]، مما يمنح الليالي شرعيتها المكانية الأولى. إن اختيار هذا النطاق الجغرافي كمنطلق لملك شهريار وشاه زمان يعد تبريراً فنياً يحيل إلى شساعة الحضارة الإسلامية في أوج تمددها، حيث كانت تلك الأقاليم النائية تمثل القوة الضاربة والهيبة السياسية التي تسبق الدخول في تفاصيل الحواضر العربية المركزية.

ومع تصاعد الفعل السردي من رحم القصة الإطار، يضخ الإقليم في عروق الحكايات دماء **الفعل الحضاري الشامل**، لتنزاح دمشق والقاهرة لاحقاً عن ريادة البدايات لصالح السيادة الخراسانية. يتقاطع المتخيل الأدبي هنا مع رؤية ابن خلدون والمسعودي لخراسان لما جعلوها من أعظم أقاليم الإسلام وأكثرها مدنا وعمرانا، لتتحول في روع القارئ من مجرد مسرح لمأساة شهريار إلى فضاء للثراء الكوني والنشاط التجاري الذي جسدته حكايات **علي شار ومحمد بن سبائك**[2]. هذا التحول يكرس تلك البلاد كأيقونة استهلالية تبرر عالمية الحكاية؛ فمن سمرقند انطلقت الرحلة، ومنها استمد شهريار سلطانه الذي لا يحده حد، مما جعل من تلك الأطراف المترامية القاعدة الصلبة التي استوعبت عظمة المتخيل العباسي وربطت جغرافيا الحكم بآفاق السرد المتجدد.

يبلغ هذا النسق أقصى مداه السيادي التناصي حين تكتمل صورة الإقليم كوعاء كوني للسلطة، فمدينة كابل ومدن خراسان مقر لملوك يمتد نفوذهم عبر الآفاق كما "في حكاية الملك طيغموس [3]. يتقاطع الخيال هنا مع الحقائق التاريخية التي جعلت من هذه الحواضر النائية حصونا للملك ومنطلقاً للجيوش، لتكتمل بذلك بنية

[1] أبو عبد الله محمد بن بطوطة ، **رحلة ابن بطوطة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار**، تحقيق: محمد عبد المنعم العريان، مراجعة: مصطفى القصاص، ج1، ط1، دار إحياء العلوم، بيروت، 1987، ص 383.

[2] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص1059-1093.

[3] المصدر نفسه، ج1، ص193 -305.

المكان الاستهلالي كركيزة تسبق دمشق والقاهرة في الترتيب المنطقي. إن سمرقند وخراسان في الليالي هما المدينة الأيقونة والوطن الأول لشهريار وشاه زمان، وهما المبرر التاريخي لشساعة الرؤية السّردية التي تزاوج بين عراقة الحواضر الأعجمية وهيبة السلطان العابر للحدود، لتظل تلك الأقاليم دائماً هي الإشراق الذي منح الليالي صبغتها العالمية وهويتها التي لا تغيب عنها الشمس.

ثانيا: بغداد مدينة السلام:

مدينة بغداد فضاء من الفضاءات المدينية التي حضرت في حكايات ألف ليلة وليلة، إذ ارتبطت في المتن الحكائي بعصر الخلافة العباسية، ولا سيما زمن الخليفة هارون الرشيد. وقد أدى هذا الارتباط إلى جعل المدينة فضاءً سرديًا تتقاطع فيه عناصر التاريخ والخيال، جين تظهر بغداد مركزا السلطة السياسية، ومجالاً للحياة الاجتماعية والتجارية، ومسرحًا للأحداث العجائبية والمغامرات الحكائية. ويكشف رصد الإشارات النصية إلى بغداد في الليالي عن نوع من التناص مع المتن التاريخي والجغرافي الذي تناول المدينة في كتب التراث الإسلامي، مثل مروج الذهب للمسعودي ومعجم البلدان لياقوت الحموي. ففي هذه المصادر توصف بغداد بأنها حاضرة العالم الإسلامي ومركز العمران والتجارة، وهي الصورة نفسها التي تستعيدها الحكايات الشعبية وتعيد إنتاجها داخل بنية سردية تخييلية..

إن حضور بغداد في الليالي لا يقتصر على كونها مكانًا للأحداث، بل يتجاوز ذلك ليصبح علامة ثقافية وسيميائية تحيل إلى مركز الحضارة العباسية. ولتوضيح هذا الحضور سيتم رصد أهم الحكايات التي ورد فيها ذكر المدينة، مع مقارنة المقاطع الحكائية بما يقابلها في المصادر التاريخية.

اسم القصة	دور بغداد في القصة	المقطع الحكائي	المتوازي النصي من التاريخ
حكاية حمّال بغداد والبنات الثلاث	فضاء الأسواق والحياة الاجتماعية	"وكان الحمال يمشي في أسواق بغداد ... متعجبًا من كثرة الناس"[1]	"لم أر مدينة قط أرفع سمكا، ولا أجود استدارة ولا أنبل نبلا، ولا أوسع أبوابا ولا أجود فصيلا."[2]
حكاية الجارية تودّد	مركز العلم والمناظرات في بلاط الخليفة	"فدخلت الجارية تودّد على الخليفة هارون الرشيد ببغداد واجتمع العلماء لمناظرتها"[3]	"لم يكن لها في الدنيا نظير في جلالة قدرها وفخامة أمرها وكثرة علمائها وأعلامها"[4]
حكاية السندباد البحري	نقطة الانطلاق والعودة للرحلات التجارية	"وكان السندباد من أهل بغداد يذكر ما جرى له في أسفاره".[5]	"صفوة الأرض ووسطها لا يلحق من فيه سرف ولا تقصير"[6]
حكاية علي بن بكّار وشمس النهار	فضاء البلاط العباسي والحياة الثقافية	"يظهر القصر فضاء مزدهرا بالفنون والذوق الرفيع، تتداول فيها الأشعار والرسائل الأدبية في خلافة هارون الرشيد"[7]	"يذكر الطبري أخبار مجالس الرشيد وما كان يعقد فيها من الغناء والمناظرات"[8]
حكاية حسن الصائغ البصري	ذكر بغداد كمركز للخلافة	"حتى وصل إلى بغداد دار السلام وحرم الخلافة العباسية"[9]	"يذكر ابن بطوطة، حضرة الإسلام، ذات القدر الشريف والفضل المنيف"[10]
حكاية مزين بغداد	مدينة يقصدها الناس للعيش والرزق	"في وليمة أصحاب أرباب الصنائع من خياطين وبزازين وتجار وغير ذلك"[11]	"كانت بغداد مجمع أهل الآفاق ومقصد الناس للتجارة والعلم"[12]

من إعداد الطالبة

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص 41.

[2] عبد الرحمن بن خلدون، **كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر**، تحقيق خليل شحادة، ط2، دار الفكر، بيروت، 2001، ج3، ص 197.

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج 2، مصدر سبق ذكره، ص.724.

[4] أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي، **تاريخ بغداد أو مدينة السلام**، تحقيق: مصطفى عبد القادر عط، ط2، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص13.

[5] **ألف ليلة وليلة**، ج 2، مصدر سبق ذكره، ص 842، ص850، ص854، ص864، ص871، ص877، ص882..

[6] الخطيب البغدادي، مرجع سبق ذكره، ص51.

[7] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج2، مصدر سبق ذكره، ص 418 – ص445.

[8] أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، مصدر سبق ذكره، ص 451.

[9] **ألف ليلة وليلة**، ج4، مصدر سبق ذكره، ص1125.

[10] ابن بطوطة، **تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار**، مصدر سبق ذكره، ص139.

[11] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص126.

[12] المسعودي، **مرجع سبق ذكره**، ص 116.

تتشكل بنية الحضور البغدادي في ألف ليلة وليلة وفق هندسة نصية صاعدة تُعيد إنتاج التاريخ الرسمي عبر آليات التناص التي تجعل من المدينة مجالاً حيوياً لتقاطع الخطابات المعرفية والجغرافية. تبدأ هذه الصيرورة من فضاء الخارج في حكاية حمال بغداد والبنات الثلاث بممارسة نوع من الامتصاص النصي لمتون العمران والمسالك التي تصف بغداد سيدة الأمصار، مما يحول الأسواق والأزقة من مجرد توصيف جيو تاريخي ساكن إلى فضاء حواري تتجلى فيه سيولة الحكاية، وهي عتبة تناصية أولى تمنح الزحام البغدادي مشروعية توليد الحدث وتجاوز المرجعية التوثيقية. وتتعمق هذه المركزية في رحلات السندباد البحري التي تتخذ من المدينة نص العودة المرجعي، مستلهمة المخيال الجغرافي الكلاسيكي حول الحاضرة التي تقصدها الآفاق، ليتشكل بذلك تداخل نصي يضمن واقعية اللامعقول ضابطا إيقاع الرحلة بين ثبات المركز وفوضى الهامش البحري.

وبمجرد العبور من صخب الميناء والأسواق نحو تخوم المدينة الداخلية، يمارس السرد انغلاقاً خلف أسوار القصور ليتحول البناء المعماري إلى متن جليل يستقطب هيبة الذاكرة العباسية المودعة في بطون التواريخ الكبرى. غير أن هذا الاستحضار في حكاية علي بن بكار وشمس النهار لا يقف عند حدود الاستنساخ، بل يمارس تناصاً تقويضيا ينزاح فيه الاهتمام من صرامة القرار السياسي الصرف إلى أثر العظمة المتجسد في تفاصيل الدواخل الباذخة، مما يحول القصر من حصن للسلطة إلى فضاء شعري يذيب الحدود بين الوثيقة والمتخيل الجمالي. وتصل هذه الصيرورة إلى بؤرة التناص القصوى في حكاية الجارية تودد، فهي النّص الجامع المستوعب للعلوم الكونية من فقه وطب وفلك كما صاغتها أقلام العصر الذهبي. إن تودد عقل نصي للمدينة الذي يحول مجلس الخليفة من مركز للقرار إلى منصة تداولية تشرعن انتصار المتن العلمي على القوة المادية، لتغدو بغداد في ختام هذا التدرج يوتوبيا نصية أعاد الخيال الشعبي اختراعها بآليات الحوارية التي تجعل من المكان نصاً لا نهائياً يتجاوز تقادم الزمن..

ثالثا: البصرة سيدة الموانئ

مدينة **البصرة** من الفضاءات المكانية البارزة في المتن الحكائي لألف ليلة وليلة، حيث تظهر في عدد من الحكايات مدينة ساحلية مزدهرة ومركزًا مهمًا للحركة التجارية والبحرية. وقد ارتبط حضورها في السرد الشعبي بوظائف حكائية متعددة، أبرزها كونها نقطة انطلاق للرحلات البحرية ومجالاً للتجارة والتبادل الاقتصادي..

وتكشف الإشارات النصية إلى البصرة في الليالي عن نوع من **التفاعل التناصي** بين النص الحكائي والمتن التاريخي والجغرافي الذي تناول المدينة في كتب التراث .فقد وصفها الجغرافيون والمؤرخون أنّها ثغر العراق

وميناءه البحري الذي تنطلق منه السفن نحو بلاد الهند والصين، وهي الصورة نفسها التي تستعيدها الحكايات، خاصة في قصص الرحلات البحرية مثل حكايات السندباد.

فالبصرة في الليالي **علامة مكانية دالة** داخل البنية السردية؛ فهي ليست مجرد موقع جغرافي، بل تؤدي وظيفة دلالية مرتبطة بالحركة والانتقال والرحلة. وبهذا المعنى تتحول المدينة إلى عنصر فاعل في تشكيل الفضاء الحكائي، فتُستثمر دلالاتها التاريخية والاقتصادية لتوليد مسارات سردية جديدة داخل النص.

ويهدف الجدول الآتي إلى رصد الحكايات التي ورد فيها ذكر البصرة، مع إبراز المقولات النصية التي تشير إلى حضورها في المتن الحكائي، ومقارنتها بما يقابلها في المصادر التاريخية والجغرافية.

الحكاية	دور البصرة في الليالي	المقطع الحكائي	المتوازي التاريخي
حكاية السندباد البحري	ميناء الرحلات البحرية	"فسمعتُ بخبر جماعة من أهل مدينة البصرة يريدون السفر فجهزوا لهم مركبًا"[1]	وعلى بضعة أميال من البصرة ميناء فخم ترسي عنده البواخر التجارية، ولهذا الميناء رصيف صناعي بديع، وهو الوحيد من نوعه في العراق"[2]
حكاية حسن الصائغ البصري	مدينة التجارة والحرف	"وكان حسن الصائغ من أهل البصرة يعمل في الصياغة"[3]	قال ابن بطوطة: ومدينة البصرة إحدى أمهات العراق الشهيرة الذكر في الآفاق الفسيحة الأرجاء، المونقة الأفناء ذات البساتين الكثيرة والفواكه الأثيرة"[4]
حكاية الأصمعي مع الأخوات الشاعرات	مدينة العلم والأدب	تدور أحداث الحكاية في البصرة ثم تُروى في مجلس الخليفة ببغداد"[5]	أهل البصرة لهم مكارم الأخلاق، وإيناس للغريب، وقيام بحقه فلا يستوحش فيما بينهم غريب"[6]
حكاية ضمرة بن المريرة مع دحدا النساء	فضاء اجتماعي للحياة المدنية	"تجري أحداث الحكاية في البصرة ثم تُنقل إلى مجلس الخليفة"[7]	قال المسعودي: "البصرة من أعظم مدن العراق وأشهرها بالتجارة"[8]

من إعداد الطالبة

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 842.

[2] مركز إحياء التراث التابع لدار مخطوطات العتبة العباسيّة المقدّسة، **البصرة في مجلة لغة العرب**، ط1، مكتبة ودار مخطوطات العتبة العباسية المقدسة، كربلاء، العراق، 2016، ص34.

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 1093..

[4] مركز إحياء التراث التابع لدار مخطوطات العتبة العباسيّة المقدّسة، **البصرة في مجلة لغة العرب**، مرجع سبق ذكره، ص9.

[5] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 984.

[6] مركز إحياء التراث التابع لدار مخطوطات العتبة العباسيّة المقدّسة، **البصرة في مجلة لغة العرب**، مرجع سبق ذكره، ص9.

[7] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 990.

[8] أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، مرجع سبق ذكره، ص 116.

تتشكل بنية الحضور البصري في ألف ليلة وليلة وفق هندسة نصية صاعدة تُعيد إنتاج التاريخ الرسمي عبر آليات التناص التي تجعل من المدينة مجالاً حيوياً لتقاطع الخطابات المعرفية والجغرافية. تبدأ هذه الصيرورة من فضاء الخارج في حكايات السندباد البحري بممارسة نوع من الامتصاص النصي لمتون الرحلات والمسالك التي تصف البصرة كثغر تجاري وميناء كوني مما يحول الميناء والأرصفة من مجرد توصيف جيو تاريخي ساكن إلى فضاء حواري تتجلى فيه سيولة الحكاية، وهي عتبة تناصية أولى تمنح الحركة الملاحية مشروعية توليد الحدث وتجاوز المرجعية التوثيقية. وتتعمق هذه المركزية في فضاء ما وراء القصور حينما تتخذ الحكاية من البصرة نص الانطلاق والعودة المرجعي، مستلهمة المخيال الجغرافي الكلاسيكي حول المدينة التي تشرع أبوابها نحو البحار والجزر العجيبة، ليتشكل بذلك تداخل نصي يضمن واقعية اللامعقول ويضبط إيقاع السرد بين ثبات اليابسة وفوضى الهامش المائي.

وبمجرد العبور من صخب الميناء نحو تخوم المدينة الداخلية، يمارس السرد انغلاقاً خلف أسوار القصور ليصير البناء المعماري إلى متن جليل يستقطب هيبة الذاكرة التاريخية المودعة في بطون التواريخ الكبرى حول قصور البصرة وبساتينها. غير أن هذا الاستحضار في الحكايات المرتبطة بالبناء والترف لا يقف عند حدود الاستنساخ، إذ ينزاح فيه الاهتمام من صرامة المواقع الإدارية إلى أثر العظمة المتجسد في تفاصيل الدواخل الباذخة والفرش والمجالس، مما يحول القصر البصري من حصن للسلطة إلى فضاء شعري يذيب الحدود بين الوثيقة والمتخيل الجمالي. وتصل هذه الصيرورة إلى ذروة التناص المطلقة حين يتم استحضار دواخل القصر بوصفها الوعاء المستوعب للآداب والفنون التي صاغتها أقلام العصر الذهبي، ليصبح مجلس الولاية أو القصر من مركز للقرار إلى منصة تداولية تشرعن انتصار النص الجمالي والمعرفي، فتغدو البصرة في ختام هذا التدرج فسيفساء نصية أعاد الخيال الشعبي اختراعها بآليات الحوارية التي تجعل من داخل القصر نصاً لا نهائياً يتجاوز تقادم الزمن الجغرافي.

رابعا: دمشق مدينة البساتين:

يصيغ المتن الحكائي لليالي مدينة دمشق بوصفها **"بنية دلالية"** فائقة الثراء، تتجاوز كونها مجرد حيز جغرافي لتستحيل إلى **"أيقونة حضارية"** تختزل فضاء بلاد الشام في وجدان المخيلة العربية. إنها "النص الموازي" الذي يتحاور مع الطبيعة وعناصرها من بساتين وأنهار، ليرسم ملامح حواضرية تفيض بالرفاه والخصب.

تقوم صورة دمشق في الذاكرة الثقافية على **"اشتباك معرفي"** بين معطيات التاريخ وجماليات الجغرافيا؛ هذا الاشتباك هو ما جعلها محط عناية الرحالة والمؤرخين، وهو ذاته ما منحه الخطاب السردي أبعاداً رمزية مكثفة.

إن الوجود النصي لدمشق في الليالي يدخل في حالة **"تناصٍّ بنيوي"** مع المصادر التاريخية والجغرافية التي وصفتها بأجمل حواضر الشام وأشدها إعماراً. ومن هذا المنطلق، يغدو حضورها نتاج تفاعلٍ حيوي بين الواقع المرجعي والمنطق الحكائي، حيث يستقطب السرد الشعبي المادة التاريخية، ثم يعيد صهرها داخل نسق تخييلي يخدم غايات الحكاية ووظائفها الجمالية.

تتكرر الإشارات إلى الفضاء الدمشقي بوصفه **"ملاذاً للمتعة"** ومسرحاً للحياة المدنية الباذخة؛ فبساتينها وأنهارها ليست مجرد مفردات طبيعية، بل هي **"علامات سيميائية"** تؤكد قيم الرغد والاستقرار في المخيال الجمعي، مما يجعل من دمشق "النموذج الأعلى" للمدينة التي تماهت فيها عبقرية العمران مع سحر الطبيعة.

الحكاية	دور دمشق في الليالي	المقطع الحكائي	المتوازي التاريخي
حكاية نور الدين وأنيس الجليس	مدينة البساتين والأنهار ومجالس الطرب	"ثم خرجا يتمشيان في بساتين دمشق وينظران إلى أنهارها الجارية"[1]	قال ابن جبير: "جنة الشرق.. وهي خاتمة بلاد الإسلام التي استقريناها، وعروس المدن التي اجتزناها وقد أحدقت البساتين بها إحداق الحالة بالقمر، واكتنفتها اكتناف الكمامة للزهر، وامتدت بسطها الخضراء على امتداد البصر."[2]
حكاية علي بن بكار وشمس النهار	مدينة الترف والحياة المدنية	"وكانت دمشق ذات بساتين وأنهار ومتنزهات يقصدها الناس للنزهة"[3]	
حكاية الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان	مدينة مهمة في بلاد الشام ومسرح للحروب	"يذكر النص أنه كان بمدينة دمشق ملك يقال له عمر النعمان"[4]	كانت مركز تجمع ومنطقة حشد وقاعدة عمليات للجيوش، ومن دمشق انطلقت جحافل صلاح الدين لطرد الصليبيين وتحرير القدس".[5]

من إعداد الطالبة

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج2، مصدر سبق ذكره، ص 418.

[2] أبو الحسن محمد بن أحمد بن جبير، الكناني الأندلسي البلنسي، **رحلة ابن جبير**، نقلًا عن: حجي حمزة الوزنة السليماني، **ملامح من حضارة دمشق من الفتح الإسلامي حتى العصر الأموي**، مجلة المؤرخ العربي، العدد 11، 2003، ص 113

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص 187.

[4] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص 193.

[5] أبو القاسم علي بن الحسن الشافعي بن عساكر، **تاريخ مدينة دمشق**، تحقيق: محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العمري، ج1، دار الفكر، دمشق، ص8.

تنبثق دمشق في المتخيل السردي لألف ليلة وليلة" ككائنٍ عضويٍّ يتنفس عبر مسامات التقاطع مع المدونات التاريخية الكبرى، مرتسمةً في نسق تصاعدي يبدأ من الجمالية الأنطولوجية للمكان "الجنة"، وصولاً إلى السيادة الجيوسياسية للمدينة "القاعدة". ويتجلى هذا الجسد الحكائي بدايةً في ثنائية (الماء والخضرة) المهيمنة على قصص "نور الدين وأنيس الجليس" و"علي بن بكار"؛ إذ يتماهى النص القصصي في هذا السياق مع شهادات ياقوت الحموي وابن جبير، محوّلاً دمشق إلى "فضاء للذة الحسية" ومسرحاً أثيراً لقصص الحب والغرام. فالبساتين والأنهار في هذا المستوى لا تظهر كديكور جرافي صامت، بل كبنية تناصيّة تمنح عواطف الشخصيات شرعيتها المكانية، وبموجب هذا التلاحم، يغدو جمال الطبيعة الدمشقية مرآةً عاكسة لجمال "أنيس الجليس" أو "شمس النهار"، ما يجعل من المدينة حيّزاً يُستهلك وجدانياً، ويمنح المحبين ملاذاً للاستجمام العاطفي والانفلات من قسوة الواقع إلى رحابة "المدينة–الحديقة."

وعلى الرغم من غلبة المسحة الرومانسية على هذا الحضور، إلا أن الجسد السردي سرعان ما يضخّ في عروقه دماء "الفعل والارتحال" لينزاح بدمشق عن سكونية اللوحة الرومانسية نحو حركية "الفضاء الوظيفي ."ففي رحلة "حسن البصري"، تبرز المدينة كعتبة استراتيجية تتقاطع بنيوياً مع توصيف المقدسي لها بـ "القصبة"، لتغدو دمشق هنا "المدينة–الجسر" وعقدة الوصل الكونية التي لا تكتمل رحلة البطل ولا تتحقق كينونته إلا بعبور بواباتها واقتباس شيء من خيراتها. ومن هذا المنطلق الوظيفي، يبلغ التصاعد الدلالي ذروته باستقرار دمشق في حكاية "عمر النعمان" كقاعدة سيادية؛ فيتقاطع الخيال الأدبي في هذا الطور مع الرؤية الخلدونية للمدينة بمركز الملك"، فتصير الأنهار والبساتين في وعي القارئ من محاضن للغرام إلى قلاع وجيوش، وتنزاح صورة "المدينة الحديقة" لتفسح المجال لـ "المدينة الدولة."

دمشق بنية متكاملة تبدأ بالدهشة الجمالية المرتبطة بالحب، تمر بالضرورة الجغرافية المرتبطة بالارتحال، وتستقر عند الهيبة التاريخية المرتبطة بالسلطان، مانحةً إياها حضوراً كلياً يزاوج بين رقة الوجدان وعظمة السيادة.

خامسا: القاهرة مدينة الأسواق

القاهرة في "ألف ليلة وليلة" فضاءٌ سديميٌّ يمور بالتحولات، حيث لا تكتفي الحكاية برصد المكان، بل تستنطقه كونه مختبراً سوسيولوجياً تنصهر فيه الهويات الطبقية بين تجارٍ وحرفيين وهامشٍ شعبي. إنها جغرافيا مأهولة بضجيج الأسواق وأنفاس الأزقة، تكسر صرامة المراكز السياسية أو برودة الأساطير البعيدة، لتقدم نفسها

مسرحاً نابضاً يعيد إنتاج اليومي في قالبٍ مدهش، يتقاطع فيه المتخيل مع التوثيق التاريخي لمركزٍ مدينيٍّ ظلّ طويلاً أيقونةً للوفرة والزحام.

هذا الكيان المعماري نصٌّ بصريٌّ تلتقي فيه الحيلة الشعبية بذكاء الشارع، فلا تبدو المدينة مجرد وعاءٍ للأحداث، بل فاعلاً في صياغتها عبر تفاعلاتٍ إنسانيةٍ حادة. في ثنايا الأحياء، تبرز الشخصيات خيوطاً في لوحةٍ فنيةٍ فوضويةٍ ومنظمةٍ في آن، يغزل الدهاء الشعبي مصيره بعيداً عن أروقة السلطة، مكرساً القاهرة فضاءً سردياً يستمد شعريته من أصالة التجربة الاجتماعية ومن نبض الناس الذين يمنحون الحجر معناه الإنساني العميق.

الحكاية	دور القاهرة في الليالي	المقطع الحكائي	المتوازي التاريخي
حكاية علي الزيبق المصري	مدينة السلطة والحياة الحضرية	"وكان علي الزيبق من أهل مصر، يسكن بمدينة القاهرة"[1]	قال ابن خلدون: "فرأيت حضرة الدنيان وبستان العالم، ومحشر الأمم، ومدرج الذرمن البشر، وإيوان كسرى، وكرسي الملك، تلوح القصور والأواوين في جوه،وتزهر الخوانك، والمدارس بآفاقه، وتضيء البدور والكواكب من علمائه"[2]
حكاية معروف الإسكافي	مدينة التجارة والأسواق	"وكان معروف الإسكافي يسكن بمصر المحروسة ويعمل في الإسكافية"[3]	قال ابن بطوطة: "هي أم البلاد،... المتناهية في كثرة العمارة المتناهيةبالحسن والنظارة، ومجمع الوارد والصادر، ومحط رحل الضعيف والقادر، وبما شئت من عالم وجاهل، وجاد وهازل، وحليم وسفيه..."[4]
حكاية جودر الصياد	مدينة الحياة الشعبية والرزق	"وكان جودر صيادًا من أهل مصر"[5]	"وأهل مصر ذوو طرب وسرور ولهو...فزين كل أهل سوق سوقهم وعلقوا بحوانيتهم الحلل والحلي وثياب الحريروبقوا على جلك أياما"[6]

من إعداد الطالبة

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 1019.

[2] عبد الرحمان بن محمدا لخضرمي الإشبيلي، **رحلة ابن خلدون** (1352-1401)، تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص199.

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج4، مصدر سبق ذكره، ص 1437.

[4] ابن بطوطة، **تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار**، مصدر سبق ذكره، ص 54.

[5] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 958.

[6] ابن بطوطة، **تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار**، مصدر سبق ذكره، ص54.

تتشكل صورة مصر في المخيال السردي لـ "ألف ليلة وليلة" عبر **بنية درامية متصاعدة**، لا تكتفي برصد المكان، بل تعيد إنتاجه بوصفه فضاءً للصراع بين قسوة الهامش وصفوة المركز. يبدأ هذا النسق من **القاعدة الشعبية العريضة**، حيث تبرز القاهرة في حكايات جودر الصياد ومعروف الإسكافي كفضاء للكدح والارتهان للرزق اليومي. في هذا المستوى الأدنى، يتماهى النص مع رؤية ابن خلدون للقاهرة مركزاً للعمران، لكنه عمرانٌ قائم على عرق البسطاء؛ فالأسواق التي وصفها ابن بطوطة بكثيرة الأسواق تتحول في الحكاية إلى ساحات للاختبار الأخلاقي والمادي، حيث يعيش الهامش (الصياد، الإسكافي) في حالة ترقب دائم للقدر، مما يمنح القاهرة هويتها الأولى كمدينة "واقعية" تضجّ بتفاصيل الحياة الدنيا وصخب المحتاجين.

ومع تصاعد وتيرة السرد، ينزاح الفعل من الكدح المستسلم نحو **إرادة الاحتيال** كآلية دفاعية يفرض بها الهامش وجوده داخل الغابة الحضريّة؛ ويظهر ذلك بوضوح في حكاية علي الزيبق المصري. هنا تتقاطع شطارة الزقاق مع شهادة المقريزي للقاهرة بأنها مهد الحضارة، لتستحيل المدينة إلى مختبر لذكاء القاع في مواجهة جمود السلطة. الاحتيال في هذا الطور ليس جريمة، بل هو فن العيش ولغة مدينية يفكك بها الهامش (الشطار) هيبة المؤسسة الرسمية (الشرطة والوزارة). القاهرة في هذا المستوى تتجاوز كونها سوقاً للرزق لتصبح ميداناً للمناورة، حيث يمتلك المهمش فيها سلطة رمزية مستمدة من دهاء المكان وسرعة حركته، محولاً أزقة "أم الدنيا" إلى دروع حصينة تبتلع الملاحقين وتؤمن البقاء.

يبلغ هذا النص ذروته السيادية حين تتوحد صورة القاهرة كـ**مركز للصراع على القمة** في حكاية نور الدين وشمس الدين، حيث يتقاطع الخيال الأدبي مع الخطط المقريزية في تكريس المدينة داراً للسلطنة. في هذا المستوى الأعلى، تكتمل وحدة الجسد القاهري؛ إذ لم يعد الهامش والمركز فضاءين منفصلين، بل أصبحا وجهين لعملة واحدة تدار بها شؤون "العالم الإسلامي". إن الانتقال من "أدوات الصيد" (جودر) إلى أدوات الاحتيال (الزيبق) وصولاً إلى أختام الوزارة (شمس الدين)، يعكس وعياً سردياً بعبقرية المكان المصري الذي يستوعب التناقضات؛ فمصر في الليالي هي المدينة التي تبدأ بصخب الحارة، وتنمو بذكاء الشطار، وتستقر عند **هيبة العرش**، لتظل دائماً أم البلاد ومركز العمران الكوني.

تتشكل المدينة في "ألف ليلة وليلة" كبنية معمارية وحضارية متكاملة، تتجاوز كونها حيزاً جغرافياً لتصبح **نصاً مكانياً** يخضع لقوانين السرد الكبرى. إن هذا الفضاء المديني يجسد ما يسميه جيرار جينيت "**بالنص الموازي وهو ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه..وبتعبير بورخيس هو البهو الذي يسمح لكل منا**

دخوله أو الرجوع منه،"[1] حيث لا يتم استحضار المدينة لذاتها، بل بوصفها عنصراً بانيًا لمستوى السرد الذي يربط بين الحكاية الإطار والقصص المضمنة. وتظهر هذه المدن كحواضر إسلامية جامعة للأعراق والأجناس (عرب، عجم، أحباش) والثقافات المتباينة، التي تنصهر في بوتقة واحدة تحت مظلة **الشريعة الإسلامية**، مما يمنح المعمار السردي توازناً بين هيبة القانون وحيوية الهامش.

ويتضح هذا المعمار السردي في الليالي عبر ثلاث ركائز أساسية:

- **الكرونوتوب (الزمان–المكان)**: وفق تعبير ميخائيل باختين، "هو الطريقة التي يعبر بها الروائي عن الزمن داخل المكان، وذلك بشكل فني في الأدب"[2]. فمدن الليالي تمثل "الكرونوتوب" المثالي حيث يتقاطع الزمان والمكان في نقطة واحدة تصنع الحدث، فسمرقند وخراسان تمثلان زمن التأسيس السردي، بينما تمثل بغداد والبصر زمن السيادة الكونية، وهو ما يمنح المعمار السردي تراتبية منطقية تبدأ من الأطراف وتنتهي بالمركز.
- **الوظيفة الإيديولوجية للمعماري**: إن حضور المساجد، الأسواق، والقصور ليس مجرد ديكور، بل هو "**بناء نماذج تنطوي دوما على سمات مكانية**"[3]؛ حيث تضمن الشريعة انسيابية الحركة بين هذه الفضاءات لمختلف الأعراق والأديان، مما يجعل المدينة "فضاءً للتعددية الصوتية "التي لا تقصي أحداً.
- **التضمين السردي والمعماري** :يحاكي بناء الحكايات المتداخلة (قصة داخل قصة) نظام الحارة والبيت الإسلامي في تعقيده وخصوصيته :"**فلا يتوقف فهم السرد فقط على تتبع مجرى الحكاية واسترسالها، بل يتوقف أيضا على التعرف فيها على طوابق وعلى اسقاط التسلسلات الأفقية للخيط السردي على محور عمودي ضمنيا.**"[4] بذلك تصبح المدينة هي "النص الجامع" الذي يلد الحكايات ويعيد إنتاجها.

إن هذه الهندسة السردية تؤكد أن مدن الليالي لم تكن مجرد خلفيات، بل كانت تجسيداً فنياً وفكرياً لعصر الازدهار الحضاري، حيث السيادة للمدنية والقانون، والبطولة للحاضرة التي تستوعب التنوع البشري في إطار معمار نصي محكم البناء.

---

[1] عبد الحق بلعابد، **عتبات** (جيرار جونيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص44.

[2] عبد الحق قاسمي، **أجناس الكلام الأولية والثانوية عند باختين**، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام السابع، العدد 64، 2020، ص 66.

[3] يوري لوتمان، **جماليات المكان**، ترجمة: أحمد طاهر حسنين مجموعة من الباحثين، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988، ص 69.

[4] رولان بارت وآخرون، **طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)**، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط 1992، ص 13.

المطلب الثالث: الأحداث التاريخية الكبرى

إنّ ألف ليلة وليلة واحدة من أكثر المدونات السردية قدرة على احتضان التاريخ وتمثّله عبر آليات الحكي الشعبي، تتداخل فيها الوقائع التاريخية الكبرى مع البنية الحكائية العجائبية، بما يجعل النص فضاءً للتفاعل بين الخيال والواقع، وبين الذاكرة السردية والذاكرة التاريخية للجماعات. وعلى الرغم من أنّ هذا الأثر التراثي لا يُقدَّم بوصفه وثيقة تاريخية، فإنّه يعمل بشكل قويّ على استيعاب الأحداث الكبرى التي عرفها الشرق الإسلامي، ويعيد إنتاجها في شكل سردي مرن، يخفف من حدّتها، ويحوّلها إلى رمز، أو عبرة، أو حكمة، أو أسطورة شعبية.

إنّ التناص التاريخي في الليالي لا يظهر في صورة استعادة حرفية للوقائع، بل من خلال إعادة صياغة التجربة التاريخية عبر الأدب الشعبي والشبه الرسمي، مما يجعل الأحداث الكبرى–من صعود الدول وسقوطها، ومن الأزمات الاقتصادية، ومن صراعات الملوك، ومن تحوّلات العمران، ومن آثار الحروب–حاضرة في جسد السرد **نصوصًا غائبة** تُستعاد عبر العلامات، والإيحاء، وتشكيل الشخصيات، وبناء الأمكنة، ونمط السلطة. فيصبح النص الحكائي مرآة غير مباشرة للاضطرابات السياسية والاجتماعية، وتحوّلها إلى أحداث أسطورية أو فانتازية، دون أن تفقد صلتها بالجذور التاريخية.

إن دراسة التناص بين أحداث الليالي والأحداث التاريخية الكبرى تتيح للبحث اكتشاف كيفية **تحوُّل التاريخ إلى سرد**، وكيفية **تخزين الذاكرة الجماعية في صورة حكايات خيالية**، وكيف أصبح الخيال الشعبي وعاءً لتمرير التجربة التاريخية في صيغة مقبولة اجتماعيًا. ومن ثمَّ فإن هذا المبحث يتجاوز مجرد رصد التشابه بين الوقائع والحكايات، ليحلّل الآليات السردية والثقافية التي مكّنت الليالي من تحويل التاريخ إلى حكمة، وجعلت القرون السياسية المليئة بالتوترات تتحوّل إلى نسيج حكائي يعبر من جيل إلى جيل دون أن يفقد إشعاعه.

أولا: الحروب الصليبية

قصة **الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان** من أطول الحكايات في ألف ليلة وليلة وأكثرها قدرة على استيعاب الذاكرة التاريخية للعصر الوسيط. ففي سياقها الحكائي يحتدم صراعٌ حربي–حضاري بين المسلمين والروم، يحمل خصائص واضحة من **الحروب الصليبية** كما وردت في المصادر العربية، خصوصًا كتب ابن الأثير، وابن شداد، وعماد الدين الأصفهاني. وهذا التوازي بين التاريخ المسجّل والسرد الشعبي يؤسس لبنية تناصّية عميقة، تجعل من الحكاية فضاءً يستعيد التاريخ ويعيد تشكيله رمزياً داخل تخييل حكواتي عربي.

تبدأ الحكاية بنبرة سياسية–عسكرية تُذكّر بالقلاقل التي سبقت الحملات الصليبية، إذ يُصوِّر النص ملك الروم حاشدًا الجموع، ومهددًا الملك المسلم. جاء في نصّ الليالي: "**فملكُ الروم قد جَمَع جموعًا لا يُحصيها العدُّ، وأرسلَ إلى ملك العرب يتهدّده ويستحثّه على الطاعة**"[1].

ويُعيد هذا الوصف إلى الأذهان ما يورده **ابن الأثير** في الكامل في التاريخ، حيث يذكر تجمع الفرنج على اختلاف أجناسهم لتحريك جيوشهم نحو بلاد المسلمين أين "تواترت الأخبارُ بأن الفرنج قد ظهروا من ناحية بحر القسطنطينية في أممٍ لا يُحصي عددهم إلا الله تعالى ...فخرجوا وقصدوا بلاد الإسلام... واجتمعوا في أممٍ لا تُحصى كثرةً ...فلما عبروا الخليج (أي مضيق البوسفور) غلظ أمرهم، وكثر جمعهم، وأرعبوا الناس... وساروا حتى نزلوا على نيقية"[2]. وهذا الوصف يتناص **تاريخيًا** مع صورة العدو الخارجي التي رسّختها الحروب الصليبية في الوعي الإسلامي، أمّا **شخصية الفارس المسلم شِركان**، فهي تمثيل حكائي للبطل الإسلامي في زمن الصراع ضد الفرنج. إذ يصف النصّ شِركان بقول "**وكان شِركانُ فارسًا لا يضاهيه أحد، لا يُغالبُه فارسٌ في ضربٍ ولا طعن**"[3].

وهذا الوصف يكاد ينطبق على ما يسرده **ابن شداد** في النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية عن المقاتلين الأيوبيين، وعلى رأسهم صلاح الدين، كونه فارسا مقدامًا شجاعًا، يهابه الفرنج ولا يقدرون على مبارزته "وكان حُبُّ الجهاد والشغفُ به قد استولى على قلبه وسائر جوانحه، فلا يتحدث إلا فيه، ولا يستعد إلا له، ولا يهتم إلا بجيشه، ولا يوالي إلا مَن يواليه (أي يحب الجهاد) ...ولقد رأيتُه بمرج عكا، وهو على غايةٍ من المرض لدمامل ظهرت في وسطه... وكان يطوف بين الصفوف، وينظم الجيوش، والدموعُ تتحادر على لحيته من شدة الألم، وهو يصيح: يا للإسلام !فكان الناس ينظرون إليه فيبكون لبكائه، ويهون عليهم ما هم فيه من الشدة، ويبذلون أنفسهم وأرواحهم دونه"[4]. من ثمّ فإن صورة الفارس المخلّص وفق النموذج الأيوبي يشي بتناص ملحمي–تاريخي صريح.

---

[1] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج1، مرجع سبق ذكره، ص271.

[2] محمد بن عبد الكريم الجزري الشيباني، **الكامل في التاريخ – تاريخ ابن الأثير** ، دار صادر، بيروت، 1966م، ج8، ص 189.

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص194.

[4] بهاء الدين بن شداد، **النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية**، تحقيق: جمال الدين الشيال، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964، ص 29.

وتبلغ درجة التفاعل بين السرد والتاريخ بؤرتها في **ثيمة الأسر والفداء** .فالنصّ يصرّح بأنّ شِركان وقع أسيرًا بيد الروم: "**فقبض الرومُ على شِركان، وأوثقوه في قيدٍ عظيم، وتحدثوا بفدائه**"[1]. وهي ثيمة مركزية في الحروب الصليبية، سجّلها المؤرخون بكثرة. يقول **ابن الأثير**، "وكان الفرنج يأسرون من يقع بأيديهم، ويطلبون الفدية من المسلمين .يصف ابن الأثير المشهد داخل المسجد الأقصى بعد اقتحام الفرنج للمدينة" :وملك الفرنجُ القدس... ولبثوا في البلد أسبوعاً يقتلون فيه المسلمين ...واحتمى جماعةٌ من المسلمين بمحراب داود، فقاتلوا فيه أياماً، فقُتلوا ...وقَتل الفرنجُ بالمسجد الأقصى ما يزيد على سبعين ألفاً، منهم جماعةٌ كثيرةٌ من أئمة المسلمين وعلمائهم وعبّادهم وزهّادهم ممن فارق الأوطان وجاور بذلك الموضع الشريف ...وأخذوا (أي الفرنج) من عند الصخرة نُقَراً (أواني) من فضة... ومن قناديل الفضة والذهب ما لا يُحصى وزنه"[2].

ويروي **عماد الدين الأصفهاني** في الفتح القدسي تفاصيل فداء الأسرى بعد تحرير القدس "واستقر الأمرُ على أن يزِنَ (يدفع) كلُّ رجلٍ عشرة دنانير مصرية، والمرأةُ خمسة دنانير، والصغيرُ –ذكراً كان أو أنثى– دينارين (وفي رواية ديناراً واحداً) ...فمن أدّى فديتَهُ نجا بنفسه، ومن لم يؤدها قُبض عليه أسيراً ...ثم رُتب الأمناءُ (لجمع المال) على الأبواب، وأخذ الناسُ في بيع أمتعتهم وذخائرهم بأبخس الأثمان ...وخرج البطريك الأكبر (هرقل) ومعه أموال الكنائس من الذهب والفضة والستور ما لا يُحصى، فما اعترض له السلطان ولا نظر إليه، وفاءً بالذمة، وحفاظاً على العهد"[3]. بذلك يصبح الأسر في الليالي امتدادًا تخييليًا لواقعٍ تاريخي استقرّ في الذاكرة الجماعية.

كما أنّ وصف المدن والحصون في الليالي يتوازى مع جغرافيا الحروب الصليبية. من نصّ الحكاية :"**وسار شِركانُ إلى مدينةٍ ذاتِ أسوارٍ شاهقةٍ، قد رفع الرومُ عليها الصلبان**"[4]. وهذا وصف مطابق لما يذكره **المقريزي** عن المدن المحصّنة، مثل دمشق وعكّا وطرابلس، التي كانت محلّ نزاع دائم بين المسلمين والفرنج "وأما قلعة دمشق، فإنها امتنعت على التتار... وكان نائب القلعة (أرجواش) قد حصنها وضبطها، ونصب المجانيق على أسوارها ...فحاصرها التتارُ حصاراً شديداً، ورموها بالنفط والحجارة، فلم يظفروا منها بطائل لمتانة أسوارها

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص198.

[2] محمد بن عبد الكريم الجزري الشيباني، **الكامل في التاريخ – تاريخ ابن الأثير** ، مرجع سبق ذكره، ج8، ص 190.

[3] أبو عبد الله محمد بن محمد عماد الدين الكاتب الأصفهاني، **الفتح القسي في الفتح القدسي**، تحقيق: محمد صبيح، دار المنار، القاهرة، 2004، ص 136.

[4] **ألف ليلة وليلة**، ج 1، مرجع سبق ذكره، ص274.

ويقظة حاميتها... وبقيت القلعةُ شجىً في حلوقهم، وعلماً للإسلام في وسطهم[1]". يتحول المكان في الليالي إلى **فضاء جهادي** محاصر، يُعيد إنتاج صورة المدن الإسلامية زمن الحملات.

كما يظهر التناص في **الخطاب الديني–الجهادي** الذي تصوغ به الحكاية أحداث القتال، إذ جاء فيها : **"وتقدّم المسلمون وهم يكبّرون، فزلزلت الأرضُ تحت أقدام الروم"**[2]. ويطابق هذا ما يورده ابن الأثير عند ذكر المعارك، حيث يُظهر التكبير عنصرًا نفسيًا يرهب الفرنج "**لعل أروع وأقوى وصف خطه قلم ابن الأثير في الكامل عن التكبير، هو وصفه للحظة استعادة القدس (سنة 583هـ)، وتحديداً اللحظة الدرامية التي صعد فيها المسلمون لإسقاط الصليب الكبير الذي وضعه الصليبيون فوق "قبة الصخرة. يصور ابن الأثير كيف تحول الصوت البشري (التكبير) إلى قوة فيزيائية كادت تزلزل الجبال من شدة الفرح والهيبة: النص: (تكبيرةٌ ارتجّت لها الأرض) يصف ابن الأثير المشهد يوم الجمعة 27 رجب (يوم الفتح) قائلاً" :وكان على قبة الصخرة صليبٌ كبيرٌ مُذْ ملَكها الفرنج... فلما دخل المسلمون البلد، صعد جماعةٌ منهم إلى أعلى القبة لقلع الصليب ...فلما قلعوه، ورموا به إلى الأرض، كبَّر الناسُ (المسلمون) تكبيرةً ارتجّت لها الأرض، وضجّوا ضجّةً كادت الجبالُ تزولُ لشدتها (من قوتها) ...وصاحوا بالتكبير والتهليل، والدعاء للسلطان... فكان يوماً مشهوداً، رفعت فيه الأعلام، ووُضعت الأصنام، وعظُم فيه الإسلام"**[3]. إنّ استخدام مفردات مثل النصر، الظفر، الفتح، الكفار ينسجم تمامًا مع اللغة السائدة في نصوص المؤرخين عند وصف الحروب الصليبية.

وعلى المستوى البنيوي، تعتمد الحكاية **نمط السيرة البطولية** الشبيه بالسير الشعبية، مثل سيرة الظاهر بيبرس وسيف بن ذي يزن، والتي تميل إلى تصوير البطل منقذًا للأمة من خطر خارجي. وهكذا تُعيد الحكاية بناء الصراع الإسلامي–الفرنجي في صورة ملحمية، أين يمتزج التاريخ بالأسطورة، والواقع بالخيال.

إنّ قصة الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان لا تُعدّ تسجيلًا للحروب الصليبية، بل هي **تمثيل سردي – شعبي لروح تلك المرحلة التاريخية** .يتجلّى هذا التمثيل عبر:

- صورة العدو الرومي
- صورة البطل المسلم

[1] تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي بن عبد القادر المقريزي، ، **السلوك لمعرفة دول الملوك**، تحقيق: محمد مصطفى زيادة، ج1 (القسم الثالث)، دار الكتاب المصرية، ص 889.

[2] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مرجع سبق ذكره، ص294.

[3] محمد بن عبد الكريم الجزري الشيباني، **الكامل في التاريخ – تاريخ ابن الأثير** ، دار صادر، بيروت، 1966م، ج11، ص 551.

- الأسر والفداء
- الحصون والمدن
- الخطاب الجهادي
- البنية الملحمية للبطولة

وبذلك تصبح الحكاية **ذاكرة سردية للتاريخ العسكري الإسلامي**، تُعيد صياغة أحداثه الكبرى في قالب تخييلي، كما فعلت السير الشعبية التي تأثرت كذلك بالمناخ الصليبي.

ثانيا: نكبة البرامكة

يحضر **جعفر البرمكي** في ألف ليلة وليلة كأقرب وزير إلى الخليفة **هارون الرشيد**، وهو حضور ذو شحنة تاريخية واضحة، تسعى من خلاله الليالي إلى استلهام **ذاكرة نكبة البرامكة** وتحويلها إلى نموذج سردي متكرر يفضح هشاشة السلطة وتقلباتها. ولا تعيد الليالي سرد الحدث التاريخي على نحو حرفي، بل تعيد هندسته ضمن **بنية حكائية رمزية**، حيث يصبح جعفر في النص حكيمًا، عادلًا، واسع الحيلة، لكنه في الوقت نفسه مطارد بظلال الخوف من مزاج الخليفة وتهديده الدائم بالعقاب. هذه العلاقة المتوترة التي ترسمها الليالي بين الرشيد وجعفر تشكّل **تناصًا تاريخيًا مباشرًا** مع ما سجّلته المصادر العربية عن صعود البرامكة ثم سقوطهم المفاجئ.

تقدّم الليالي جعفرًا وزيرًا يُفوّضه الرشيد في شؤون الحكم إلى حدّ يكاد يجعله الحاكم الفعلي للدولة. ففي إحدى العبارات الحاسمة تقول الليالي:"بعد ضرب صاحبة المنزل للكلبتين اشتغل قلب الخليفة وضاق صدره وغمز جعفرا أن يسألها فقال له بالإشارة **أسكت**..."[1].

هذا التفويض يشي صورة جعفر البرامكي في المدوّنة التاريخية، إذ يذكر أنّ " **جعفر بن يحي البرمكي من كبار رجال الدولة العباسية، نشأ في أسرة عرفت بالعلم والوزارة، وتربى في بيئة علمية مكنته من التعلم على أيدي كبار العلماء، فبرع في علوم القرآن والحديث واللغة والأدب، وتميز بالفصاحة والبلاغة وسعة الثقافة والذكاء ورجاحة العقل، كما عُرف بكرمه وحلمه وحسن أخلاقه .وقد نشأت بينه وبين الخليفة هارون الرشيد علاقة قوية منذ الصغر، فتوثقت المودة بينهما حتى أصبح من أقرب الناس إلى الرشيد وأحبهم إليه، وكان الخليفة يأنس به ويقربه منه ويجلسه إلى جواره في مجالسه، وذلك لما كان يتمتع به جعفر من علم**

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص46.

وأدب وخلق رفيع"[1]. غير أن هذا القرب من السلطة يُعيد إنتاج ثنائية سياسية خطيرة :**النفوذ الواسع يقابله خوف الخليفة من قوّة وزيره**، وهي ثنائية أشار إليها **ابن خلدون** بقوله: "**نشأ هارون الرشيد في كفالة يحيى البرمكي، فقرّب أبناءه جعفر والفضل وأسند إليهما مناصب مهمة في الدولة، حتى ازداد نفوذهم وقويت مكانتهم. ومع كثرة الوشايات خاف الرشيد من تعاظم سلطة جعفر وغضب عليه**"[2].

يظهر هذا التناصّ بجلاء في قصة التفاحات الثلاث، إذ يكلّف الرشيدُ جعفرًا بكشف لغز جريمة قتل شديدة التعقيد، ثم يهدده بالقتل إن لم يعرف الفاعل خلال ثلاثة أيام. تقول الحكاية: "**إن لم تأتني بقاتل المرأة في ثلاثة أيام ضربتُ عنقك**"[3].

هذا التهديد المباشر يُعيد إلى الأذهان علاقة الرشيد بجعفر، إذ يقول: "ثم بدأ نجمه بالأفول بعد أن ساءت علاقته بالرشيد، وحامت حوله الظنون وتشكك الرشيد في إخلاصه ونواياه، بعد أن وشى به والي خراسان :علي بن عيسى بن ماهان واتهمه بمكاتبة أهل خراسان يحرضهم على الرشيد، ويدعوهم إلى الثورة عليه والخروج على الخلافة وإثارة الفتنة، فوجد منهم آذاناً صاغية، فأجابوه واستجابوا له، وهو الآن بصدد اللحاق بهم ليشاركهم ثورتهم عليه"[4]. وهكذا يصبح التهديد في الليالي **ظلالًا سردية** لنهايات البرامكة التاريخية، وكأن الحكاية تستبق الكارثة التي ستقع لاحقًا لهم في الواقع.

وتظهر آثار **نكبة البرامكة** في بنية الليالي من خلال تكرار نموذج الوزير المقرّب الذي يوشى به ثم يُهدّد، كما في قصص:

- الملك يونان والوزير الحكيم
- الوزير الصالح الذي يكاد الملك يقتله بسبب وشاية
- القصة الإطارية حيث يهدّد شهريار وزيره

[1] ينظر: محمد محمد خاطر السوافيري، **البرامكة ودورهم في الحياة الفكرية في العصر العباسي الأول**، دار حمورابي للنشر، عمان الأردن، 2008، ط1، ص24-ص25.

[2] عبد الرحمن بن خلدون، **كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر**، تحقيق خليل شحادة، ط2، دار الفكر، بيروت، 2001، ج3، ص 280.

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص77.

[4] محمد محمد خاطر السوافيري، مرجع سبق ذكره، ص 28

في قصة الملك يونان نقرأ "**فقد حرّض الوشاة قلب الملك على وزيره، حتى أمر بقتله وكان من أنصح الناس**"[1]، وهذه البنية السردية تكاد تكون نسخة حكائية مما ذكره الطبري والمسوّدي عن أن بعض حسّاد البرامكة وشوا بهم عند الرشيد وحرّضوه عليهم حتى أمر بسقوطهم.

يتبيّن أن الليالي تستدعي الحدث التاريخي عبر **بنية الوشاية**، وهي آلية مركزية في تفسير نكبة البرامكة في الوعي الشعبي الإسلامي. وتتجلّى العلاقة المتوترة بين الرشيد وجعفر أيضًا في مشاهد الحيرة القلقة التي يمر بها الوزير أثناء تنفيذ الأوامر السلطانية، كما في قول النص :"**فانصرف جعفر مهمومًا لا يدري ما يصنع، وقد خاف غضب الخليفة**"[2]. هذا القلق يناسب ما وصفه العمراني في مخطوطته :**الأنباء في تاريخ الخلفاء، ورقة** من أسباب نكبة البرامكة استيلاؤهم على الدولة، وتغلبهم على الدنيا بالكلية. "ولعل هذا السبب أقوى الأسباب التي دفعت الرشيد إلى القضاء عليهم **والإيقاع بهم**"[3]. فالليالي تعيد تحويل القلق السياسي إلى **قلق سردي**، يجعل من شخصية جعفر مركزًا لصراع بين الحكمة والسلطة، بين الولاء والخوف ويستعير النص الليلي هذا القلق على لسان الخليفة هارون الرشيد موجها الكلام لوزيره قائلا:" ويلك يا جعفر.

وتتجاوز الحكاية صورة الوزير الفرد إلى **رمزية السقوط السياسي** التي أصبحت ملازمة لاسم البرامكة. فالليالي تعرض ثيمة السقوط من النعمة إلى النقمة عبر عبارات ففي حكاية معروف الإسكافي يذكر النص: "**وكان الوزير في عزٍ ورفعة، ثم انقلب عليه الملك فصار أسيرًا بعد أن كان سيدًا ... احمل هذا الكافر وضعه في السجن**"[4].

يستدعي النص الألف ليلي مشهد تهديد وأمر الخليفة هارون الرشيد بصلب جعفر البرمكي وأبناء عمومته" **وقال لجعفر وحق اتصال نسبي بالخلفاء من بني العباس إن لم تأتني بالذي قتل هذه الصبية لأصلبنك... فاغتاظ الخليفة وأمر بصلبه على باب القصر وأمر مناديا ينادي في شوارع بغداد من أراد الفرجة على صلب جعفر البرمكي وزير الخليفة وصلب أولاد عمه على باب القصر ولم يعلموا سبب ذلك**"[5]. وهذه الصياغة تكاد تكون صدى مباشرًا لسقوط البرامكة حيث يقول ابن خلدون :"**فلما حج الرشيد**

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص29-30.
[2] المصدر نفسه، ص48.
[3] محمد محمد خاطر السوافيري، مرجع سبق ذكره، ص34.
[4] **ألف ليلة وليلة**، ج4، مصدر سبق ذكره، ص1460.
[5] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص77.

سنة سبع وثمانين ورجع من حجه ونزل الأنبار أرسل مسرور الخادم في جماعة من الجند ليلا فأحضر جعفرًا باب القسطنطينية وأعلم الرشيد فقال :ائتني برأسه .فطفق جعفر يتذلل ويسأله المراجعة في أمره حتى قذفه الرشيد بعصًا كانت في يده، فخرج وأتاه برأسه، وحبس الفضل من ليلته وبعث من احتاط على منازل يحيى وولده وجميع موجودهم وحبسه في منزله، وكتب من ليلته إلى سائر النواحي بقبض أموالهم ورقيقهم، وبعث من الغد بصلب جعفر وأمر أن يقسم قطعتين وينصبان على الجسر .وأعفى عمّه محمد بن خالد من النكبة ولم يضيق على يحيى وابنيه الفضل ومحمد"[1]. فالسقوط في الليالي ليس مجرد حدث، بل هو **رمز** لتقلب الدنيا، ودرس أخلاقي-سياسي عن هشاشة السلطة، غير أن الرشيد "**أمر بالنداء في جميع البرامكة أن لا أمان لمن أواهم إلا محمد بن حالد وولده، أهله وحشمه، فإنه استثناهم لما ظهر من نصيحة محمد له، وعرف براءته مما دخل فيه غيره من البرامكة.**"[2]

يتبين من خلال تحليل صورة **جعفر البرمكي** في ألف ليلة وليلة، وخاصة في قصة التفاحات الثلاث، أن الحكاية لا تستحضر البرامكة كمجرّد شخصيات تاريخية، بل توظّفهم كبنية **رمزية** لبيان طبيعة العلاقة بين السلطان والوزير في التاريخ العباسي. فتقلب **العلاقة بين الرشيد وجعفر**-من التفويض المطلق إلى التهديد بالقتل-يمثل **تناصًا سرديًا—تاريخيًا** مع نكبة البرامكة، ويُبرز:

- هشاشة القرب من السلطان
- خطورة النفوذ السياسي
- البنية العميقة للوشاية
- انهيار الثقة في لحظة واحدة
- وفلسفة السلطة كقوة لا تستقر على حال

وهكذا تتحوّل الليالي إلى **مرآة شعبية للتاريخ السياسي**، تُعيد صياغة الحدث لا بوصفه وثيقة، بل بوصفه **نموذجًا إنسانيًا وصراعًا أبديًا بين الحكمة والاستبداد.**

[1] ابن خلدون، **تاريخ ابن خلدون** ،مصدر سبق ذكره، ص280.

[2] أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، ج8، مرجع سبق ذكره، ص296.

ثالثا: ثورة الزنوج:

الزنجي في ألف ليلة وليلة أحد أكثر الرموز السردية ثراءً في المدونة الحكائية، إذ تتجاوز كونها تصويرًا عِرقيًا أو جسديًا إلى كونها **علامة ثقافية–اجتماعية** مشحونة بالذاكرة التاريخية. فالمتخيّل العربي العباسي حُفِر فيه أثر **ثورة الزنج الكبرى**، وهي واحدة من أخطر الثورات الاجتماعية في تاريخ الإسلام، فقد ورد في حكاية الملك رويان والحكيم يونان قول العبد: "**وأنا أحلف وحق فتوة السودان وألا تكون مروءتنا مروءة البيضان**"[1]، وقد سجّل تفاصيلها الطبري والمسعودي، وظلّت أصداؤها تتردّد في المخيال الشعبي. ويبدو أنّ هذه الأصداء تسلّلت إلى الليالي عبر **تناص صامت** يستعيد عناصر الثورة ويعيد صوغها داخل البنية الحكائية.

تتعدد صور شخصية الزنجي في الليالي فهو: خادم، عبد، حارس، بحّار، أو حتى محارب ذو بأس شديد. وترد في إحدى الحكايات عبارة تكثّف هذه الصورة :**وإذا بزنجيٍّ عظيم الخِلْقَة، شديد البطش، لا يقوى عليه أحد**"[2]. وهذا التمثيل يتجاور مع "**رؤية الطبري لجسم الثورة البشري كان منسجمًا مع رؤيته لقائدها .فالثوار عنده – بغض النظر عن انتماءاتهم العرقية، بيضًا كانوا أم سودًا، وعن أوضاعهم الاجتماعية، أحرارًا كانوا أم عبيدًا – لم يزيدوا عن كونهم فجرة في تنميط نموذجي لهم يخفي فروقاتهم وملامحهم الإنسانية المتميزة والمتمايزة، وتوظيف كذلك للغة العقائدية والأخلاقية لفهمهم الوجودي المائل في أشخاصهم الإنسانية**"[3]. إنّ تطابق الصفات الجسدية والنفسية بين الزنجي في الحكاية وبين الزنجي في التاريخ يعكس حضورًا تناصيًا واضحًا، يجعل من الشخصية الحكائية نموذجًا رمزيًا لكتلة اجتماعية ثائرة هزّت البصرة والعراق بأكملها. وإلى جانب القوة، تبرز في الليالي **سمة الكثرة** في ظهور الزنج. ففي حكايات متفرقة يرد ذكر جماعات من الزنج أو رهط من الزنوج، فيقول النص: "**بلغني أيها الملك السعيد ان الزنوج لما اخذوا الملك سيف الملوك ومماليكه وأوقفوهم بين يدي ملكهم وقالوا له ياملك إنا لقينا هذه الطيور بين الأشجار أخذ ملكهم مملوكين وذبحهما وأكلهما فلما رأى سيف الملوك هذا الأمر خاف على نفسه وبكى**"[4]. وهو عنصر يوازي ما ذكره المؤرخون في مؤلفاتهم: "**انتشرت جيوش صاحب الزنج في العراق وخوزستان والبحرين، ونهبوا القادسية، وهزموا أهالي**

---

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص39.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص219.

[3] عصام سخنيني، **ثورة الزنج رؤية جديدة**،255–270هـ، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية جامعة الكويت، الرسالة 259، الحولية 27، مارس 2007، ص18. تاريخ الاطلاع 2025/04/17 https://doi.org/10.34120/aass.v27i259.653

[4] **ألف ليلة وليلة**، ج4، مصدر سبق ذكره، ص1073.

البصرة، واستولوا على ألف وتسعمائة سفينة كان تحمل بعض الحجاج إلى مكة، وألقوا الرعب والفزع في قلوب الآمنين حتى عجزوا عن مقاومتهم، وشكوا إلى الخليفة المهتدي (256–255هـ) ما حلّ بهم من بلاء، فنفذ إليهم أحد قواده الأتراك، ولما ولي المعتمد الخلافة (256–279هـ)"[1].

إن هذه الكثرة في النصّ الأدبي ليست مجرد تفصيل حكائي، بل استعادة لاواعية لصدى الكتلة الثائرة التي أخافت المجتمع العباسي. "فقد أثار الزنج – وهم طائفة من عبيد أفريقيا – القلق والرعب في حاضرة الخلافة العباسية، وكان مسرح هذه الثورات الجامعة العنيفة التي دامت أكثر من أربع عشرة سنة تلك المستنقعات الممتدة بين البصرة وواسط .وانضمت إليهم جماعات من العبيد الهاربين من القرى والمدن المجاورة تخلصًا من حالتهم، وكانوا لا يتقاضون من الأجر شيئًا، بل كانوا يتعاطون بقليل من الدقيق والتمر والسرجين، مما جعلهم إزاء هذه الحالة الاقتصادية والاجتماعية السيئة على أتم الاستعداد للخروج على ولاة الأمر فيهم"[2]، وهي العبارة التي تستثمرها الليالي باعتبار الزنجي عنصرًا يُحدث خللًا في النظام الاجتماعي، ليسخر وجوده مرتبطًا بالفوضى أو التمرّد أو الخطر.

وتشكّل **ثيمة التمرّد والاختراق** أحد أهم مواضع التناص بين الليالي وثورة الزنج. ففي إحدى أشهر الحكايات، يُقتل زوج بسبب علاقة زوجته بزنجي:**"فدخلتُ عليها، فإذا بزنجيٍّ معها على الفراش"**[3].

وفي مقطع آخر تظهر صورة الزنجي أكثر وحشية ودموية في حكاية الملك عمر النعمان يصور مشهد دراماتيكي مروع يسرد فيه حوارا بين الزنجي غضبان والملكة إبريزة:" **في لحظة حدّية تتقاطع فيها الولادة مع العنف؛ إذ تتلوّى أبريزة تحت وطأة الطلق بينما يستغل الغضبان هشاشتها محاولًا الاعتداء عليها فحين نزلت أبريزة من فوق فرسها وهي غائبة عن الدنيا من شدة الطلق وحين رآها الغضبان وقف الشيطان في وجهه وقال يا سيدتي ارحميني بوصلك، فلما سمعت مقالته فالتفتت إليه وقالت له ما بقي إلا العبيد السود بعدما كنت لا أرضى بالملوك الصناديد... تبلغ الوحشية أقصى تجلياتها حين يقدم العبد الأسود بفصل رأس الملكة ابريزة عن جسدها وهي تضع مولودها"**[4]، فتغدو الحكاية مفارقة مأساوية قصوى حيث تتجاور بداية الحياة مع إزهاقها، وينكشف الانهيار الكامل للقيم داخل البنية السردية. هذه الصورة تتجاوز الخيانة الفردية إلى رمزية

[1] أميرة الشيخ رضا فرحات، **الزنج وثورتهم المنسية**، ط1، دار المحجة البيضاء، لبنان، 2011، ص 25.
[2] المرجع نفسه، ص23.
[3] **ألف ليلة وليلة**، ج 1، مصدر سبق ذكره، ص19.
[4] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج 1، مصدر سبق ذكره، ص 218- ص219- ص220.

اجتماعية لتتناص مع صورة الزنجي القادر على اختراق حرمة البيت العربي، وهو ما يذكّر-رمزيًا-بقدرتهم التاريخية على اختراق النظام الاقتصادي والاجتماعي في البصرة، بل والدخول إلى مدنها وقصور أثريائها. ويصف **المسعودي** ذلك الاختراق بقوله :"وقد أدخل الزنج الفزع والرعب في قلوب كثير من أهالي البلاد الإسلامية، فاستولوا على البصرة سنة 257هـ، وذبحوا كثيرًا من أهلها، وخربوا مسجدها العظيم، وأشعلوا النار في المدينة، وأصبحوا قاب قوسين أو أدنى من حاضرة الخلافة"[1]، ومن الواضح أن الليالي تستعيد هذه الذاكرة بشكل غير مباشر، عبر جعل شخصية الزنجي متحديًا للمركز ومقوّضًا للبنى الاجتماعية التقليدية.

أمّا **التناص الوظيفي** مع شخصية قائد الثورة علي بن محمد فيظهر في نمط الزنجي القائد، حيث ترد مشاهد الزنج الذين يسيرون في جماعات بزعامة رجل خبيث متمرد، أو الزنج الذين يفرضون حضورهم القيادي في بعض الحكايات. وعلى الرغم من أنّ ألف ليلة لا تذكر علي بن محمد باسمه، فإنّ النموذج القصصي الذي يقدّم الزنجي الخبيث/المهيمن يمثّل صدى لشخصيته. فقد " **قاد هؤلاء الزنوج رجل فارسي يسمى علي بن محمد، من أهالي الطالقان، ادعى أنه من ولد علي زين العابدين بن الحسين بن علي، كما ادعى أن العناية الإلهية قد أرسلته لإنقاذهم مما كانوا يعانونه من بؤس، كما ادعى أيضًا العلم بالغيب وانتحل النبوة، ولكنه لم يجهر بذلك، بل كان يُظهر اعتناق المذهب الشيعي على الرغم من ادعائه النسب إلى علي وفاطمة، وإنما جهر باعتناق مذهب الخوارج**"[2]، وهو ما يتحوّل في الليالي إلى شكل رمزي عام للتفوق القيادي عند شخصيات الزنوج.

كما يحضر التناص في مستوى أعمق يتمثّل في **رمزية الصراع بين المركز والهامش:**

- العرب أو الفرس يمثلون المركز السلطوي.
- الزنج يمثلون الهامش القادر على التمرّد.

وهذا البناء الثنائي نفسه هو الذي حكم ثورة الزنج في التاريخ، حيث كانت طبقة الزنج طبقة مهمّشة تعمل في الأعمال الشاقة في سواد العراق، ثم تمرّدت على السلطة العباسية. ففي الليالي، يتحوّل هذا التاريخ الاجتماعي إلى **رمز سردي** :الزنجي دائمًا في موقع القوة الجسدية، الخبث والشك، والاختلاط الطبقي، وهو ما يجعل حضوره علامة على توتّر داخل البنية الاجتماعية..

[1] أميرة الشيخ رضا فرحات، مرجع سبق ذكره، ص26..

[2] المرجع نفسه، مرجع سبق ذكره، ص 23-24.

ومن ثَمّ، فإن تمظهرات الزنجي في الليالي ليست انعكاسًا لعنصرية أو توصيفًا عرقيًا جامدًا، إنّما إعادة إنتاج تخييليّ لطبقة تاريخية حملت في ذاكرتها صدمة الثورة على السلطة. إن الزنجي في الليالي ليس شخصًا، بل **علامة** تعيد تفعيل الذاكرة الجمعية لحدث اجتماعي كبير، وتحوّله إلى رمز للحركة والانفجار والتهديد المحتمل.

تتمتع ألف ليلة وليلة بقدرة فائقة على صهر التاريخ وتطويعه داخل نسيجها القصصي، محولةً الوقائع السياسية والاجتماعية إلى مادة خيالية تتجاوز التوثيق الحرفي. ويعتمد هذا النص على التناص التاريخي الذي يعيد صياغة الأحداث والشخصيات التاريخية كرموز وثيمات إبداعية تخدم الذاكرة الجماعية والمخيال الشعبي.

بناءً على ذلك، لا تكتفي الليالي باستحضار الماضي، بل تُعيد تأويله ودمجه كعنصر بنيوي داخلي يجمع بين الواقع والعجائبي، مما يحول التاريخ من مجرد مصدر خارجي إلى ركيزة أساسية في تشييد أسطورة الشرق ومعمارها السردي.

المبحث الثاني: التناصّ الأدبي

التناصّ الأدبي أحد أهم المكونات الجمالية والفكرية لمدوّنة ألف ليلة وليلة، إذ تتأسّس هذه المدونة على بنية سردية متشعبة تتداخل فيها القصص وتتحاور النصوص بعضها مع بعض، عبر شبكة من الإحالات الظاهرة والخفية إلى التراث الحكائي والشعري العربي القديم، وإلى الموروث الفارسي والهندي واليوناني. وتقوم جماليات الليالي على مبدأ النصّ المفتوح، حيث تتجاور داخل الحكاية الواحدة أنماط متعددة من السرد، ويتجاور الشعر مع النثر، والمثل مع الحكمة، والخطاب الملحمي مع الخطاب الغزلي، في فضاء أدبي متعدد الطبقات يستعير عناصره من مصادر مختلفة، ويعيد صوغها بما يناسب روح الحكاية الشعبية.

وتنبني علاقة الليالي بالنصوص السابقة على مبدأ **التفاعل لا النقل**، إذ لا تستعيد القصص نصوصًا كاملة أو أحداثًا متطابقة، بل تُحوّلها لتتلاءم مع بنية الحكاية الشعبية القائمة على التكرار والحيلة والتأجيل. فعلى حد "قول شكري الماضي: **هو نتاج لنصوص سابقة، وانفتاح على نصوص أخر سابق، فالنص اللاحق قد يفسر نصوصا سابقة لكن برؤية جديدة، فهو يقوم على الاستدعاء والتحويل**"[1]. ومن ثمّ فإنّ التناص الأدبي في الليالي هو نموذج بارز لما يصفه النقاد الغربيون – مثل جيرار جينيت – بالتفاعل النصي، حيث تصبح الحكاية حلقة في سلسلة أدبية ممتدة، تتبادل فيها النصوص الاقتباس والإعادة والتوليد. وبذلك يتحول الأدب في الليالي

[1] شكري عزيز الماضي، **في نظرية الأدب**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2005، ص176.

إلى **شبكة من الأصوات** تتداخل فيها الأشكال والأساليب، مما يجعل من المدونة فضاءً أدبيًا غنيًا يعكس تطور الذوق الفني عبر قرون.

وعلى هذا الأساس، فإن دراسة التناص الأدبي في ألف ليلة وليلة ليست مجرد رصد للاقتباسات، بل هي **قراءة في آليات الاشتغال الجمالي** التي جعلت من النصّ واحدًا من أكثر الأعمال قدرةً على الامتصاص والتحويل والتجديد. فالمدونة ليست نصًا منغلقًا، بل هي مرآة أدبية كبرى تعكس تاريخ الأدب العربي ومصادره، وتكشف عن قدرته على استيعاب الثقافات الأخرى، مما يرسّخ مكانتها كإحدى أهمّ الظواهر السردية في التراث الإنساني.

المطلب الأول: أدب الرحلة

أدب الرحلة أحد أهمّ الأجناس التي تتحاور معها مدوّنة ألف ليلة وليلة، إذ تقوم حكايات عديدة داخلها على بنية الرحلة بما تحمله من انتقالٍ واكتشافٍ وتحوّل، وهي بنية تشكّل في التراث العربي أفقًا معرفيًا واسعًا يبدأ برحلات الجغرافيين والرحّالة ويبلغ ذروته في نصوص مثل رحلة ابن جبير، ورحلة ابن بطوطة، والمسعودي في مروج الذهب .ويكشف التأمل في الليالي أنّ النصّ استوعب هذا التراث الرّحلي ولكنه أعاد تحويله إلى **رحلة عجائبية** تتجاوز حدود المعرفة الجغرافية إلى فضاءٍ أسطوري مفتوح، مما يجعل العلاقة بين الليالي وأدب الرحلة علاقة **تناص وتثاقف**، لا اقتباس أو محاكاة.

يحتلّ الرحّالة والمؤرخ **أبو الحسن المسعودي** (ت 346هـ) موقعًا مفصليًا في تطوّر الكتابة الجغرافية في الثقافة العربية الإسلامية، إذ جمع في مروج الذهب ومعادن الجوهر بين **الرحلة والبحث التاريخي والأنثروبولوجي**، وامتاز بنزعة موسوعية تستقصي أحوال البلاد والعباد، وتوثّق غرائب الدنيا وعجائبها. حيث يُعد المسعودي الملقب بهيرودوت العرب من أوائل الجغرافيين الذين زاروا الهند وسواحلها فعلياً، وقدموا وصفاً دقيقاً في كتابه الموسوعي مروج الذهب ومعادن الجوهر. يختلف وصفه عن ابن بطوطة بأنه أكثر علمية وشمولية، حيث يركز على الموارد الطبيعية، الملوك، والعقائد، أكثر من القصص الشخصية ."**فمروج الذهب ومعادن الجوهر مؤلف جامع، فيه تراث العصر بالنسبة إلى العرب وسائر الأمم، وفيه الاختبارات الخصية، بالإضافة إلى عنصر الخرافة الذي حفلت به قصصه، فهو إلى جانب كونه كتابا في التاريخ والجغرافية، سفر في الاجتماع والأدب**"[1]، وفي المقابل، تمثّل ألف ليلة وليلة نصًّا حكائيًا شعبيًا يوظّف الرحلة بوصفها بنية سردية تقوم على المغامرة، والكشف،

[1] المسعودي وابن بطوطة الريحاني جورج غريب، **أدب الرحلة تاريخه وأعلامه**، ط1، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1972، ص35.

والدهشة، والعجائبي. وعلى الرغم من التباين الظاهر بين هاتين المدوّنتين، تتكشف القراءة المتأنية عن **جذور تناصية عميقة** تربط بينهما، سواء من حيث **تصوّر العالَم** أو **بنية الغرائبي** أو **المناخ الثقافي المشترك** الذي أنتجهما.

يبدأ التناص من **التصوّر العربي للعالم الواسع** .ففي الليالي يُصوّر السندباد البحري رحلاته إلى الهند والصين وجزر الزنج وجبال الرخ، ويقول في إحدى رحلاته: "**وسارت بنا الرياح أيّامًا حتى انتهينا إلى جزائر عجيبة لم نَرَ مثلها في الدنيا**"[1]. وتكاد هذه العبارة أن تجد صداها في خطاب المسعودي الذي يصف سواحل الهند وسيراف وجزر سرنديب في مروج الذهب قائلاً: "**وقد ركبت عدة بحار كبحر الصين والروم والجزر والقلزم واليمن، وأصابني فيها من الأهوال ما لا أحصيه كثرة، فلم أشاهد أهول من بحر الزنج ... رأوا في هذا البحر سحابا أبيضا صغارا يخرج منه لسان أبيض طويل حتى يصل ماء البحر، فإذا اتصل به غلا البحر لذلك، وارتفعت منه زوابع عظيمة، لا تمر زوبعة منها بشتى إلا أتلفته، ويمطرون عقيب ذلك مطرا سهكا فيه أنواع من قذى البحر...**""[2]. كلا النصين يجعل **الشرق البحري** مركزًا للعجائب، ويُعيد إنتاج صورة العالم المحيط من منظور عربي يرى في البحر فضاءً للخطر والدهشة معًا.

كما يظهر التناص في **نبرة الوصف الجغرافي الأسطوري**. فالسندباد يصف جبلًا يقول عنه: "**فرأينا جبلًا عظيمًا كأنّه قطعة من الليل**"[3]. ويقابل هذا الوصف ما أورده المسعودي عندما تحدث عن جبل الراهون الشامخ في سرنديب واصفا إياه بأنه يرى من مسافات بعيدة في البحر قائلاً "وفي جزيرة سرنديب الجبلُ الذي أُهبِط عليه آدمُ... وتراهُ المراكبُ من مسافة أيام لعلوّه... وربما ظهر عليها (على السفن) شبه الغمام، وربما ظهر فيه شبه البرق، وهو ضياء يخرج منه، لا برق"[4]، التشبيه هنا–الليل، الغيمة– ينهل من **المخيال البلاغي العربي** الذي يمزج بين الطبيعة والأسطورة، مما يكشف أنّ النص الشعبي والنص التاريخي يتقاسمان **لغة تصويرية مشتركة**.

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج 3، مصدر سبق ذكره، ص845.

[2] المسعودي وابن بطوطة الريحاني جورج غريب، مرجع سبق ذكره، ص108-103.

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص853.

[4] أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**. مرجع سبق ذكره، ص80.

ومن تمظهرات التناص أيضًا طريقة **تصوير الغرائب والكائنات العجيبة** .ففي رحلة السندباد الأولى، يذكر الراوي طائر الرخ العملاق: "**فإذا بطائر عظيم له جناحان كجناحي الجبل**"[1]. ويقابل ذلك ما ورد عند المسعودي في حديثه عن طيور الهند: "**ألا ترى الصقور لا تزداد في غاياتها إلا بعدا وسرعة وقوة على التكرار، وذلك لطول قوادمها مع كثافة أجسامها** ...."[2]، إنّ هذا التشابه يدل على أنّ **العجائبي العربي** له خزان مشترك؛ فالمسعودي يسجّل ما وصل إليه من أخبار، والليالي تحوّل هذه الأخبار إلى **أسطورة حكائية**.

ويتجلى التفاعل بين النصين كذلك في **وصف الشعوب والأعراف** .ففي الليالي يصف السندباد أهل إحدى الجزر قائلاً: "و إذا فيه جزيرة كبيرة عندها كثير من المراكب المكسرة وفيها أرزاق كثيرة ...وفيها شيء كثير يحير العقل والفكر"[3]، ويصف المسعودي أهل السند والهند بقوله: "وأكثر ما ذكرنا من الجزائر غذاؤهم النارجيل، ويحمل من هذه الجزائر خشب البقم والخيزران والذهب، وفياتها كثيرة، ومنها ما يأكل لحوم البشر، وتتصل هذه الجزائر بجزائر النجمالوس، وهي أمم عجيبة الصور عراة يخرجون في القوارب عند اجتياز المراكب، ومعهم العنبر والنار جيل ...ويليها جزائر يقال لها أندامان، فيها أناس سود عجيبوا الصورة والمنظر مفلفلوا الشعور قدم الواحد منهم أكبر من الذراع، لا مراكب لهم إذا وقع الغريق إليهم مما قد انكسر في البحر أكلوه ...و في أطراف جزائره جبال فيها أمم كثيرة بيض، آذانهم مخرمة ووجوههم كقطع التراس مطرفة، يجزون عورهم كما يجز العر من الزق مدرجا، تظهر من جبالهم النار بالليل والنهار، فنهارها حمراء وبالليل تسود، وتلحق بعنان السماء لعلوها و ذهابها في الجو، تقذف بأشد ما يكون من صوت الرعد والصواعق ..."[4] إنّ التوازي هنا يعكس **رؤية عربية للآخر** تجمع بين الفضول الإثنوغرافي والدهشة الحضارية.

ومن أوجه التناص العميقة استخدام كل من المسعودي والليالي للعجائبي **كوسيلة للمعرفة**. فالمسعودي – على رغم نزعة التوثيق – لا يخلو من ذكر أخبار الأعاجيب، مثل البحار التي تُظهر النار على وجه الماء، أو الجزر التي تشبه الحيوانات، أو المعادن الغريبة، وهي أخبار تلتقي مباشرة مع صور الجزر الحية والوديان المسحورة في الليالي. والرحلة في النصين تقوم على مبدأ **المجهول الذي يدفع الإنسان إلى الاكتشاف**.

---

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص851-852.

[2] أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، مرجع سبق ذكره، ص 49.

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص878.

[4] ينظر: أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، مرجع سبق ذكره، ص 152-154

لكنّ الاختلاف الحقيقي بين النصين هو أنّ **المسعودي يؤسّس للعجائبي كمعلومة جغرافية محتملة**، بينما **الليالي تؤسّس للعجائبي كحدث حكائي يقود الحبكة** .ولذلك فإنّ العجيب عند المسعودي يظلّ رصدًا، بينما يكون عند السندباد حياة وتجربة.

كما أنّ كلا النصين يشتركان في رؤية الرحلة بوصفها **اختبارًا أخلاقيًا** .ففي الليالي يقول السندباد: "**فما نجوتُ مما رأيتُ إلا بالصبر والتوكل**"[1]، وهي ذات الروح التي يبثّها المسعودي بقوله: "ورأينا إيجاز ما بسطناه، وإختصار ما وسطنا، في كتاب لطيف نودعه ... على أن نعتذر من تقصير إذا كان ونتنصل من إغفال إذا عرض، لما قد شاب خواطرنا، وغمر قلوبنا من تقاذف الأسفار، وقطع القفار تارة على متن البحر وتارة على ظهر البر، مستعملين بدائع الأمم بالمشاهدة، عارفين خواص الأقاليم بالمعاينة، ... فسيري في الآفاق، سرى الشمس في الإشراق:

تَـــــــيـَمَّمَ أَقْطَارَ البِلادِ فَتَـــارَةً ... لَدَى شَرْقِهَا الأَقْصَى وَطَوْرًا بِغَرْبِهَا

سَرَى الشَّمْسِ لا يَنْفَكُّ تَقْذِفُهُ النّـــوَى ... إِلَى أُفُقٍ نَـــــــاءٍ يُقَصَّى بِرَكْبِـهَا "[2].

تتأسّس العلاقات التناصّية بين رحلات السندباد ورحلة المسعودي في مروج الذهب على امتصاصٍ وتحويلٍ لبنية الرحلة البحرية ودلالاتها، بما يجعل البحر في النصّين معاً بؤرةً مولِّدة للخبر والخيال، فالسندباد بلسان الحكاية في ألف ليلة وليلة، يُعيد تشغيل صورة الرحلة التاريخية داخل نظام تخييليّ يرفع الواقعيّ إلى مقام العجيب، فتغدو الجزُر والممالك والوقائع مسرحاً تتكاثف فيه الدهشة وتُختبر فيه المصائر عبر الانقلاب الدائم بين الفقد والنجاة والغنى والعدم، بينما يكتب المسعودي البحر كتابةً موسوعية تُدخِل الغرائب في نسيج التاريخ بوصفها جزءاً من معرفة المعمورة ومسالكها وأممها. ومن ثمّ يتقابل تنوّع الموضوعات على نحوٍ مزدوج: عند السندباد تنوّعٌ سرديّ يُغذّي حبكة المغامرة ويُشحنها بالطاقة العجائبية، وعند المسعودي تنوّعٌ معرفيّ ينتظم في أفق التصنيف والتوثيق وجمع الأخبار. غير أنّ التمايز في الأسلوب لا يلغي الاشتراك في العمق البنيوي؛ إذ تتحقق في النصّين آليةٌ واحدة هي آلية الدائرة الرحلية: سفرٌ في البحر يعقبه قفلٌ بالعودة إلى الديار، حيث تتحوّل التجربة إلى تدوينٍ وحفظٍ للذاكرة – شفوياً في مجلس السندباد الذي ينسج خبرَه للسامعين، وكتابياً في مدوّنة المسعودي التي تُثبّت الخبر وتستأنفه – وبذلك يغدو السندباد قريناً تخييلياً للمسعودي: الأول يوسّع الخبر التاريخي بالاستيهام

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 875.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص 11.

ويضاعف معناه بالعجائبي، والثاني يردّ العجيب إلى نظام الخبر، فتتشابك في الفضاء البحري الواحد حواريةُ التاريخ والأسطورة ضمن شبكة تناصّ تُنتج زيادةً في الدلالة لا تكراراً لها.

وهكذا يتضح أنّ التناص بين الرحلة في ألف ليلة وليلة ورحلة المسعودي ليس مجرّد تشابه في الموضوع، بل هو **تماثل في الخيال الجغرافي العربي**، وفي رؤية العالم بوصفه فضاءً مفتوحًا يجتمع فيه الواقعي بالعجيب، والمعرفة بالأسطورة. والليالي ليست صدى للمسعودي، لكنها تُفصح عن **طبقة شعبية** حوّلت المعرفة الجغرافية التي وثّقها العلماء إلى **تخييلٍ شعبي واسع**، يجعل البحر بؤرة للعجائب، والمدينة مسرحًا للتنوع البشري، والرحلة امتحانًا وجوديًا.

المطلب الثاني: أدب الحيوان:

يستهل النص الألف ليلي حكاياته بعد القصة الإطار بقصة **الثور والحمار وصاحب الزرع**- وهي أحد أقوى الدلائل على رسوخ **أدب الحيوان** في البنية العميقة للمدوّنة. وهذه القصة بنية **رمزية–تعليمية** تستعيد التقليد الحكائي العربي–الهندي المعروف بـ كليلة ودمنة، لما يُسند الكلام إلى الحيوان ليصبح وسيطًا أخلاقيًا، ومرآةً اجتماعية، وأداةً لتمرير الحكمة في سياقٍ غير مباشر. فتتناص الليالي وأدب الحيوان مع أدب الحيوان عبر وظائف السرد، وطبيعة الشخصيات الحيوانية، وبنية العبرة، والبعد التحذيري.

في الليالي الأولى للسرد، يبدأ الأب برسم خطة النجاة وهو يحكي لابنته شهرزاد قصة الثور والحمار، مستعينا ببنية المثل الحيواني لتنبيهها إلى مدى خطورة المغامرة التي ستقدم عليها فيقول: **أخشى عليك أن يحصل لك ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزّرع فقالت له وما الذي جرى لهما يا أبتي فقال: أنّه كان تاجرٌ له ثورٌ وحمار... وأنّ الثور قال للحمار يومًا: طال ما جررتُ الرحى ونُهِكت في الحرّ والبرد"**[1]. يُسند السرد هنا إلى الحيوان، ويغدو **الثور** رمزًا للطبقة العاملة المرهَقة، بينما يرمز **الحمار** لصورة للمُحتال الماكر الذي يقدّم النّصيحة لا حبًا في الخير، بل تحايلاً. وهذا البناء الرمزي هو ذاته الذي نرصده في مدونة كليلة ودمنة حين يتحدّث **الثور شتربه** في باب الأسد والثور عن معاناته، ويستغل **ابن آوى (دمنة)** ذلك لصنع مكيدة: إذ ذهب إلى الأسد مدعياً النصح، وبدأ ينسج أكاذيب حول نية الثور في الانقلاب على الحكم إذ: "**تدور قصة الأسد والثور حول تحوّل الصداقة إلى مأساة بفعل المكر وسوء التدبير. يصل الثور شتربة إلى الغابة فيستقر بها،**

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص9-10.

ويبلغ صوته الأسد فيرتاب منه، لكن سرعان ما تتحول الريبة إلى صداقة قوية بعد التعارف. غير أن هذه الألفة تثير حفيظة دمنة، الذي يرى في قرب الثور تهديدًا لمكانته، فينسج خيوط الفتنة بين الصديقين بدهاء، مستغلًا الشك ومحرّفًا الحقائق. تتصاعد التوجسات حتى تنقلب الثقة إلى خوف، وتنتهي العلاقة بصدام مأساوي يقتل فيه الأسد الثور. وهكذا تكشف القصة كيف يمكن لكلمةٍ موغلة في الكذب أن تهدم ما تبنيه الثقة، وتحوّل الوفاق إلى هلاك"[1]. التوازي بين دمنة والحمار في الليالي يكشف عن **البنية الحيليّة المشتركة** التي ترد فيها الحيوانية قناعًا للإنسان.

وتقوم الحكاية في الليالي على **وظيفة تعليمية إنذارية**؛ فالحمار يحثّ الثور على التمارض كي يرتاح، لكن النتيجة تنقلب عليه، إذ يأتي صاحب الزرع ويعاقبه على كسله: "**فلما رأى صاحب الزرع تثاقل الثور، أمر الحمار بالحرث مكانه**"[2]. هذا القانون الأخلاقي – انقلاب الحيلة على صاحبها– هو جوهر حكايات كليلة ودمنة، حيث يُصوَّر الحيوان مكرهًا دائمًا في شبكة من الأخلاق والعواقب. فيُستخدم الحيوان في النصين أداة لتمرير **الحكمة من خلف الحجاب السردي**، لأنّ الكلام المنسوب للحيوان يظهر أخفّ وقعًا على المتلقي، وأقدر على النفاذ.

وتتجلّى قوة التناص في أنّ النص الليلي يستهل السرد بهذه الحكاية على لسان الوزير لابنته شهرزاد لغرض تحذيرها من خطورة دخول دواليب السلطة وأسرار القصور، ومنحها رسالة ضمنية مشفرة تتفادى من خلالها ما حدث للحمار، وضرورة اتقان أساليب حكمية لإنقاذ المملكة من الفناء وتحديدًا لردع شهريار عن سفك دماء النساء. فالسرد يبدأ بنموذج الحمار المخادع والثور المظلوم ليؤكّد ضمنًا إنّ الظلم مرتعه وخيم، وإنّ القسوة العمياء لا تجلب إلا الخراب. وهذا الخطاب عبر الحيوان هو آلية بلاغية تعود جذورها إلى الحكمة الهندية التي تجسدت في كليلة ودمنة، حيث كان الهدف –كما صرّح واضعوه – تهذيب الملوك بنصح غير مباشر.

وتمنح هذه الحكاية الأولى للمدوّنة بعدًا **ميتاسرديًا**، فالقصة داخل الليالي تعمل كحكاية علاجية (Therapeutic Tale)، تُعيد تشكيل وعي شهريار مثلما أعاد باب الأسد والثور تشكيل وعي الأسد في كليلة ودمنة ."**ويمثل هذا الباب السلطة العليا في البلاد، ويعطي صورة مصغرة للحياة عن الحياة في القصر، وما يدور فيه من مكائد وسعايات وفي الحالتين، يشكّل الحيوان وسيلة تربوية لمعالجة الحاكم عبر**

[1] عبد الله بن المقفع، **كليلة ودمنة**، تحقيق، الفيلسوف الهندي بيدبا، ترجمة المطبعة الأميرية ببولاق، القاهرة، 1937باب الأسد والثور، ص91-154.
[2] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص10.

الحكمة المبطّنة، "يحمل مضامين توجيهية وإصلاحية تربوية يستبين المتدبر فيها. وأن الخير لا بد بالغ بصاحبه إلى أرض الأمان والاطمئنان"[1]. وهو ما يعكس رؤية قديمة ترى أنّ **الكلام غير المباشر أكثر تأثيرًا في النقد والموعظة**.

من جهة أخرى، يعمل السرد الحيواني في الليالي على ترسيخ **البعد الاجتماعي** للحكاية فهو يصوّر العلاقة بين العمل والسلطة والخديعة. فالثور مثال إحالة ضمنية الكادح، وصاحب الزرع مثال السلطة الاقتصادية، والحمار مثال للذكاء النفعي. وهذه البنية الطبقية تكاد تكون في كليلة ودمنة حيث يرمز الأسد للملك، والثور للتابّع، ودمنة للمحتال الانتهازي، ما يجعل الحيوان قناعًا للإنسان في **نقد المجتمع والسياسة**. وعليه فالحكاية الحيوانية في الليالي تتخذ **وظيفة تمهيدية لبناء الحكايات الإطارية**، فعبرها تثبّت شهرزاد مبدأ الحكاية داخل الحكاية، وهو جوهر كليلة ودمنة التي تقوم بالكامل على بنية التضمين المتسلسل. وهكذا يصبح الحيوان في الليالي أداة لفتح باب السرد، ولإدخال القارئ إلى عالم الحكاية الكبرى، كما كان الحيوان في كليلة ودمنة أداة لفتح المعنى وتوجيه الملوك.

إنّ قصة الثور والحمار وصاحب الزرع **أول جسر تناصي** بين ألف ليلة وليلة وأدب الحيوان، وتكشف عن أن الليالي – على الرغم من انتمائها إلى الأدب الشعبي – تستمد جذورها من تراثٍ عالمي—شرقي عريق، قائم على الحكمة، والموعظة، والمكر، والتضمين. وهذا يجعل من الحيوان في الليالي **عنصرًا بنائيًا ورمزيًا ووظيفيًا**، لا مجرد شخصية ثانوية.

المطلب الثالث: أدب الحِيَلي

إن مدوّنة ألف ليلة وليلة تسجل حضورا واضحا للبنى والأساليب التي عُرفت في المقامات العربية منذ بديع الزمان الهمذاني والحريري، وخاصة على مستوى تقنيات السرد، والتشكيل اللغوي، والحيلة البلاغية .ويظهر هذا التفاعل بوضوح في القصة الإطار بين شهرزاد وشهريار، فالسرد في المقامات يقوم على راوٍ عليم (كعيسى بن هشام) يقدّم شخصية محورية (أبا الفتح الإسكندري أو السروجي) بوصفها بطلًا متحوّلًا يتوسّل الحيلة والبيان للنّجاة. وهذا النموذج يتكرر في الليالي، لكن على هيئة تقابل بين الراوية (شهرزاد) والمتلقي السّلطوي (شهريار)،

[1] ليلى جغام، **حجاجية المثل في نصوص "كليلة ودمنة" لابن المقفع**–دراسة في باب الأسد والثور، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 6، العدد 12، 2013، ص100.

حيث تستخدم الراوية البلاغة، وسحر الحكاية، والتدرّج الإقناعي للنجاة من الموت، في مشهد شبيه ببطولة أبي الفتح الذي ينجو من المهالك بالبيان وحده.

فشهرزاد تعتمد على الحيلة السردية في إرجاء نهايتها كل ليلة، مثلما يفعل أبطال المقامات في دفع الضرر بالحيلة، ففي الليلة الأولى تقول شهرزاد: "**إن أذن مولاي الملك أروي له حديثًا عجيبًا، فإن رأى تمامه رقّ قلبه عليّ**"[1]، هذه الاستراتيجية في السرد–الرغبة في النجاة عن طريق الكلام–هي جوهر المقامة، إذ تتحوّل اللغة إلى وسيلة حياة، ويصبح السرد فعلًا للخلاص، وهو المبدأ نفسه الذي تُشغّله المقامات القديمة عن طريق التقصّي البلاغي والحِيلي.

كما يظهر التفاعل بين المقامات والليالي في **اللغة الموشّاة**، حيث يكثر السجع والموازنة، مثل قول الراوي: "**بلغني أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد**"[2]، وهذا الترصيع اللفظي قريب من افتتاحيات المقامات مثل المقامة البغدادية، "**حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ: اشْتَهَيْتُ الأَزَاذَ (نوع من التمر) وَأَنَا بِبَغْدَادَ، وَلَيْسَ مَعِي عَقْدٌ عَلى نَقْدٍ**"[3]، فينهض السرد على **جملة افتتاحية ثابتة** تصنع الإيقاع وتؤسّس لطقس روائي. ويُضاف إلى ذلك **تعدّد الأصوات** الذي يعدّ خاصية من أبرز خصائص المقامات؛ فالراوي في الليالي ينتقل بين صوت الحكّاء، وصوت الشخصية، وصوت الحكمة، كما تنتقل المقامات بين السارد والمتكلم والشخصيات التي يتقمّصها بطل المقامة.

أما على مستوى **الأدب الحيلي**، فإنّ الليالي من أغنى النصوص العربية بهذا اللون الأدبي الذي يقوم على المكر، والخداع الفنّي، والتدبير الذكي، سواء على مستوى الشخصيات أو الحبكة. إذ "يعد الجاحظ أول من صنفهم وذكر بعض حيلهم إذ أثبت خمسة عشر صنفا للمكدين هي: الكغاني القرسي المشعب الفلور الكاخان العواء الإصطيل المزيدي المستعرض المخطراني البانوان المقدسي المكدي الكعبي الزاكوري وقد اعترف الجاحظ أنهم أضعاف ذلك العدد"[4].

وإنّ القيمة الوجودية للحيلة في الليالي ليست مجرّد وسيلة سردية، كما في قصة الحمال وثلاث بنات حيث تتفنن البنات ببراعة في استدراج الضيوف وإخفاء أسرارهنّ.

---

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص15.

[3] أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحي، **مقامات بديع الزمان الهمذاني**.، شرح محمد الدين عبد الحميد، مكتبة الأزهر القاهرة، ط2، ص 71.

[4] أحمد حسين حسن، **أدب الكدية في العصر العباسي**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، 1986، ص42.

ومن تجليات هذا التفاعل حضور **الاحتراف الأدائي** الذي تشترك فيه المقامة والليالي، ففن المقامة "شكل من أشكال القصة العربية يرويها راوٍ واحد يتحدث فيها عن مغامرات بطل واحد رئيسي في الكدية والاستجداء والسعي إلى الرزق متسلحا بفصاحة لسانه وسعة ثقافته، واستلاب لعقول سامعيه عن طريق ما يجود به عليهم من سحر الكلمة شعراً ونثراً."[1]

يُتقن البطل ببراعة لغوية خارقة أساليب لغوية تثير إعجاب المتلقي وتمنحه قوتها، وفي الليالي تبني شهرزاد قصصها على **التشويق، والتعليق، والإرجاء، والاستطراد**، وهي تقنيات لها أصولها في الحكاية التمثيلية داخل المقامات. فكل ليلة تنتهي بما يشبه ذروة المقامة، في لحظة الكشف أو التعرُّف، وهي اللحظة التي يسقط فيها القناع، ويكتشف الراوي (عيسى بن هشام) أن الشخصية العجيبة التي أمامه (الشحاذ، الواعظ، المجنون) ليست سوى المحتال الماكر (أبي الفتح الإسكندري). لتستأنف الحكاية في الليلة التالية، مثلما تُختتم المقامة عادة بمفارقة أو كشف لغوي يحيل إلى المقامة التالية.

تتعالق حكاية دليلة المحتالة في ألف ليلة وليلة مع نصوص المقامات عند الهمذاني والحريري تعالقًا بنيويًا عميقًا، يتجاوز التّشابه السطحي إلى وحدة في آليات السرد ووظائفه، إذ تقوم الحكاية الألف ليلية على نموذج الشخصية الحيليّة المتحوّلة التي تتخذ من التقمص وسيلة للهيمنة على الآخر. ويتجلى ذلك في تقديم دليلة على أنها "**قادرة على تغيير هيئتها وفق مقتضى الموقف، إذ تنكرت بلباس الصوفية وتقمصت شخصية شبيهة بمباركة تسعى إلى الخير ومساعدة الناس**"[2]، وهو ما يقابل مباشرة نموذج السّروجي في المقامات الذي يتبدل بحسب المقام، كما في قوله: "**وفي الصفدانية: يتخذ السروجي شخصية الواعظ الذي يزهد الناس في الدنيا، وحين تبلغ موعظته القلوب يذهب لحمل عصاه وجرابه فيمد الحاضرون أيديهم في جيوبهم ويقدمون له ما تيسر**"[3]. فالتناص هنا يقوم على **وحدة القناع**، حيث يتحول التقمص (الصوفي/الوعظي) إلى وسيلة لاكتساب الثقة، ثم اختراقها.

ويمتد هذا التعالق إلى آلية التأثير والإقناع، إذ تعتمد دليلة على الإيهام التدريجي واستدراج الضحية نفسيًا قبل تنفيذ الحيلة، وهو ما يتناص مع ما تقرره المقامات، ففي النصين معًا، لا يتحقق الخداع عبر المواجهة المباشرة، بل عبر بناء وضع نفسي يوهم بالصدق والصلاح، مما يجعل الضحية شريكًا ضمنيًا في خداع نفسه. كما يتجلى

[1] داود عطاشة الشوايكة، مصطفى محمد الفار، **دراسات أدبية في الفنون النثرية**، ط1، دار الفكر، عمان، الأردن، 2009، ص60.

[2] **ألف ليلة وليلة**، ج 3، مصدر سبق ذكره، ص992- ص1031.

[3] أبو محمد القاسم بن علي الحريري، **مقامات الحريري**، شرح وتقديم: عيسى سابا، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1979، ص87-88.

التناص في البنية السردية القائمة على تتابع الحيل وتولدها، حينما تُبنى حكاية دليلة على سلسلة من المقالب، إذ "**ترددت على الدكاكين... وجعلت كل ضحاياها في خصام بينهم**"[1]، **فتتعدد الحيل وتتجدد دون انقطاع، وهو ما يوازي البنية المقطعية للمقامات التي يظهر فيها البطل في كل مقام بهيئة جديدة. ويؤكد هذا الطابع التكراري ما جاء عند الحريري:"نرى نماذج للكدية واضحة لا تكاد تختلف في جوهرها وإن كانت تختلف في مظاهرها**"[2]، فالتناص **هنا بنيوي**، قائم على تكرار النموذج الحيلي ضمن سياقات مختلفة. ويتعمق التعالق في **الفضاء السردي**، حيث تتحرك دليلة داخل فضاء بغداد والأسواق، مستثمرة ثقة الناس وتداخل العلاقات الاجتماعية، وهو نفس الفضاء الذي توظفه المقامات، خاصة في المقامة البصرية:"**في المقامة البصرية: يدخل السروجي جامع البصرة فيمدحها ويمدح أهلها ويذكر تاريخها القديم ويطلب الدعاء منهم ليتوب الله عليه...**"[3]. وكذلك **في المقامة الحرامية: "أما في الحرامية يقف السروجي في المسجد يستعطف الناس ويذكر أنه من سروج التي احتلتها الروم...**"[4]. فالمسجد والسوق في النصين يتحوّلان إلى مسرح اجتماعي للحيلة، أين تتماهى الثقة مع الخداع، والظاهر مع الباطن. ولا ينفصل هذا التناص عن وظيفة اللغة والخطاب، إذ إن المقامات تجعل البلاغة أداة رئيسة للكدية، كما عند الهمذاني:

"يا قوم قد أثقل ديني ظهري وطالبتني طلتي بالمهر

أصبحت من بعد عني ووفر بساكن فقر وحليف فقر

يا قوم هل بينكم من حر يعينني على صنوف الدهر"[5]

إنّ "ألف ليلة وليلة" في تعالقها مع أدب الحيلة والمقامات تمثّل انزياحاً بنيوياً من سجون اللسان إلى "**فضاءات الأداء والأدوار**"، إذ لا تحبس الحكايةُ المكرَ في بريق الكلمة، بل تطلقه **بلاغةً نابضةً في الجسد والسلوك**، يتوسل التنكر والمراوغة حركيةً وجوديةً تتجاوز القول إلى الفعل، **ويتعالق** هذا التحول مع بزوغ جمالية المكر كإستراتيجية تمثيلية عينية، ترمّم شقوق الواقع بذكاء الذات، محولةً السرد من صدىً للغة إلى مختبرٍ لصناعة الحياة.

[1] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج3، ص992-ص1031.

[2] أبو محمد القاسم بن علي الحريري، مرجع سبق ذكره، ص78.

[3] المرجع نفسه، ص83.

[4] المرجع نفسه، ص97.

[5] الهمذاني، مصدر سبق ذكره، ص32.

ويتشابك النضج الفني لهذا التناص مع صراعٍ سردي يقدس **فتنة الذكاء**"على سطوة القوة المادية، حيث تتحاور خديعة الكدية في المقامات مع نزال المحتالين في الليالي، لتكريس عالمٍ مائع تسكنه ذواتٌ مرنة لا تكف عن التخفي وإعادة التشكل، وهو ما يتجاوز الاستعارة الموضوعاتية **ليستدعي** رؤيةً كونيةً تجعل من الحكاية تميمةً للنجاة، ومن اللغة سلطةً تروّض المستحيل، ويمنح الليالي فرادةً نصية تراقص المقامة على تخومها دون أن تذوب في مراياها، صائغةً من مكر الشخصيات إشراقاً سردياً يتجدّد كلما انطلقت الحكاية.

المطلب الرابع: أدب المناظرات

تمثّل شخصية **الجارية تودد** في ألف ليلة وليلة واحدة من أبرز النماذج الحكائية التي تكشف قدرة المدوّنة على استيعاب **تراث المناظرة والحجاج** في الثقافة العربية، وإعادة إنتاجه داخل فضاء حكائي شعبي، "**وقد وفّر الخلفاء والأمراء والوزراء مجالس للمناظرة وجعلوا من مراسيم بلاطهم وتقاليد ملكهم عقد المجالس إيناساً بالعلم وأهله وتنشيطاً للحركة العلمية وتشجيع أربابها وتقوية للدولة، فهي جنس فكري أدبي له دور خطير في نشأة التفكير العقلي وفي حيوية الفكر الشعبي، وقد طبعت الجدل الفكري وطرق التعبير عنه بطابع حجاجي عقلي، حتى أضحى التفكير العقلي سلوكاً يومياً لفئات شعبية واسعة**"[1]، فالحكاية التي تُحاكم فيها الجارية أمام العلماء والفقهاء والأطباء والمنجمين ليست مجرّد امتحان معرفي، بل هي **تجسيد فني–سردي** لاحتكاك الليالي بتراث أدبي غنيّ يمتد من مناظرات الجاحظ والمتكلمين إلى مجالس الخلفاء العباسيين. ويتبدّى هذا التناص في بنية المجلس، وطبيعة الأسئلة، ومنهج الجواب، والحضور البلاغي، ونسق الإقناع الذي تتبنّاه تودد.

تبدأ الحكاية في الليالي بوصفٍ يحاكي افتتاحية مجلس مناظرة عباسي، أين يأمر الملك بجمع أهل الاختصاص لاختبار الجارية: "**فجمع الملك الفقهاء والنحاة والأطباء والمنجّمين بين يديه، وأمر بإحضار الجارية تودد ليناظرها كلّ واحد منهم**"[2]. هذا المشهد يعيد إنتاج صورة المجالس العباسية في عصر الخليفة هارون الرشيد (170هـ – 193هـ) بأنه ذروة العصر الذهبي، ولم تكن مجالسه مجرد سهر وسمر، بل كانت أكاديميات مصغرة تُعقد فيها المناظرات في الفقه، والنحو، والشعر، والكلام. يذكر المسعودي: "**كان ليحيى بن خالد مجلس يجتمع فيه المتكلمون من أهل الإسلام، وأهل الديانات، ومذاهب الشرك... فإذا اجتمعوا قال لهم يحيى:**

[1] أسماء فالح المومني، **المناظرة الأدبية في العصر العباسي**، مرجع سبق ذكره، ص 338.

[2] **ألف ليلة وليلة**، ج 2، مصدر سبق ذكره، ص 721–722.

أفيضوا فيما اجتمعتم له، ولا يحتجَّ أحدُكم على صاحبه بكتابه (قرآن أو توراة...)، ولا بما يقلّده، فإن ذلك لا يثبتُ عند خصمه، ولكن تناظروا بالحجج العقلية، والقياس"[1]. ويشكّل هذا الاستهلال أوّل مستوى من التناص في **بنية المجلس السلطاني بوصفه فضاءً للمناظرة.**

وعندما تشرع تودد الإجابة بالأسئلة، يتبيّن أنّ خطابها يستعيد **تقنيات الحجاج** كما صاغها أهل الكلام. فحين سئلت عن الطب، قالت: "الطبّ حفظُ الصحة وإزالةُ العلة بما يلائم الطبيعة"[2]. هذا التعريف يوازي ما يورده ابن سينا حين يعرف الطبّ "**بأنّه " علمٌ يُتَعَرَّفُ منه أحوالُ بدنِ الإنسانِ من جهةِ ما يَصِحُّ ومن جهةِ ما يزولُ عن الصحة، ليُحفَظَ الصحةُ حاصلةً، ويُستَرَدَّها زائلةً** "[3]، والتناص هنا ليس اقتباسًا مباشرًا، بل **استعادة ثقافية** لصياغات علمية راسخة في مجالٍ لم يكن الشعبيّ بعيدًا عنه.

وفي المناظرات اللّغوية، تظهر براعة تودد الحجاجية حين تعرّف الإعراب بأنه "**البيان الذي يُعرف به موقع الكلام**"[4]، وهو تعريف يستحضر مباشرة ما يورده ابن جني في تعريف الإعراب وعلته :"**فالإعرابُ هو: الإبانةُ عن المعاني بالألفاظ... ألا ترى أنك إذا سمعتَ: أكرمَ سعيدٌ أباه، وأكرمَ سعيداً أبوه، عرفتَ برفعِ أحدهما ونصبِ الآخرِ الفاعلَ من المفعولِ؟ ولو كان الكلامُ شَرْجاً واحداً لاستبهمتِ المعاني، ولشَكَلَ الفاعلُ بالمفعولِ ...وإنما أُتِيَ بالإعرابِ لِفَرْقِ ما بين المعاني؛ لِئلا يلتبسَ الفاعلُ بالمفعولِ، والمضافُ بالمنعوتِ**"[5]. فخطاب تودد ليس شعبويًا، لأنه هو مبنيّ على ذخيرة عربية لغوية–نحوية تتصل بسائر المناظرات الشهيرة بين الكوفيين والبصريين.

تتبنى تودد تقنيات تعرف في **بالأسلوب الهجومي–الدفاعي**، وهو أسلوب يوازي ما كان يُعرف في المناظرات الكلامية باسم إلزام الخصم. فعندما طرح أحد العلماء سؤالًا يهدف للإحراج لا للبحث، قالت له: **إن سألتَ سؤالًا يعقله العقل أجبتك، وإن سألتَ جدلًا لغير علم فلا جواب لك عندي**"[6]. هذه الجملة

---

[1] المسعودي، مرجع سبق ذكره، ص 374.

[2] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص740.

[3] أبو علي الحسين بن علي بن سينا، **القانون في الطب**، وضع حواشيه محمد أمين الضناوي، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيوت لبنان، 1999، ص 12.

[4] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص747.

[5] أبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، ج1، دار الكتب المصرية، 1913، ص 35 – 36 .

[6] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص753.

ليست ردًّا عفويًا، بل تحيل مباشرة إلى قاعدة المناظرة الأشعرية التي تقول: "لا يُجاب صاحب السفسطة ما لم يرجع إلى قانون العقل"[1]، وهذا تناصّ **منهجي** مع تراث المتكلمين.

وفي إجاباتها الفقهية، تلتزم تودد منهج التقعيد المختصر الشبيه بما يرد في اختلاف الفقهاء لأبي حنيفة أو في الأم للشافعي؛ إذ تجمع بين **التعريف** و**العلّة** و**الحكم** في جملة واحدة، وهو نظام تلجأ إليه المناظرات الفقهية عندما تختبر طالب العلم. وهذا يعكس وعيًا بنظام الاستدلال الشرعي بوصفه جزءًا من المجال الحجاجي.

ولا يمكن إغفال أنّ الحكاية تستعيد أيضًا نموذج **المرأة العالمة المحاججة** كما ورد في كتاب الأدب والتاريخ، "وحُكِيَ عن الأصمعيّ أنه قال: كنتُ أقرأ سورةَ المائدة، ومعي أعرابيةٌ جالسةٌ، فقرأتُ هذه الآية: {وَالسَّارِقُ وَالسَّارِقَةُ فَاقْطَعُوا أَيْدِيَهُمَا جَزَاءً بِمَا كَسَبَا نَكَالًا مِّنَ اللَّهِ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ} هكذا قرأتُها سهواً .فقالت الأعرابيةُ: كلامُ مَن هذا؟ فقلتُ: كلامُ الله .فقالت: ليس هذا بكلامِ الله .فتنبهتُ فقرأتُ: {وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ} . فقالت: أصبتَ، هذا كلامُ الله .فقلتُ: أتقرئينَ القرآنَ؟ قالت: لا .فقلتُ: فمن أين علمتِ؟ قالت: يا هذا، عَزَّ فَحَكَمَ فَقَطَعَ، ولو غَفَرَ ورَحِمَ لَوَصَلَ."[2]، هذه واحدة من أشهر وقائع الإفحام في التراث العربي، حيث تفوقت فطنة الجارية على حفظ الأصمعي. القصة تبرز أن الجواري العالمات لم يكنّ يحفظن النصوص فحسب، بل كنّ يمتلكن الذائقة البلاغية التي تكتشف الخطأ بمجرد سماعه، لأنه لا يستقيم مع المعنى. إنّ هذا التناصّ يشير إلى أنّ تودد ليست استثناءً، بل استمرارًا لخطّ سردي عربي قديم يقدّم المرأة بوصفها كائنًا ناطقًا في فضاء المناظرة.

ويبلغ التناصّ ذروته في **البنية الدرامية للمناظرة**؛ إذ يقول العلماء للملك في النهاية: **"ما رأينا أحدًا أحذق منها، وقد غلبتنا جميعًا بحجّتها"**[3]. هذا الاعتراف يعيد إنتاج الخاتمة التقليدية للمناظرات الكبرى، كما في مناظرة الأصمعي مع أبي عبيدة حين قال أحدهم: غلبه اليوم، أو كما في مناظرات التوحيدي حين "**ينقل التوحيدي المشهد بعد أن حاصر السيرافيُّ خصمَه بأسئلة لغوية دقيقة لم يستطع الإجابة عنها، قائلاً: ...فقال أبو سعيد السيرافي: خبّرني عن الواو... ما موقعها؟ وكيف موضعها؟ ...فانقطع متى، ولم يَحِرْ جواباً. وتلجلجَ، وطالَ تفكّرُه، وظهرَ عجزُه، وزالَ عنهُ ما كان فيه من التيهِ والصلفِ.فقال له الوزير (ابن سعدان) : يا أبا بشر، إنك تقول: لا يُعرفُ الحقُّ من الباطلِ، ولا الصادقُ من الكاذبِ إلا بما نملكه نحنُ من المنطق،**

[1] ينظر: أبو بكر محمد بن الطيب بن الباقلاني، **كتاب التمهيد**، تحقيق: رتشرد يوسف مكارثي اليسوعي، المكتبة الشرقية، بيروت، 1957، ص 13 – 15.

[2] الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد، **المستطرف في كل فن مستظرف**، تحقيق: مفيد محمد قميحة، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986، ص 154.

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص756.

وها أنت ذا قد عجزتَ عن مناضلةِ هذا الشيخِ في حرفٍ واحدٍ سألك عنه!"[1]. كما لم يغفل التوحيدي وصف رد فعل الحضور (الجمهور) عندما يستسلم الخصم، حيث يصورهم كحكم الحلبة الذي يصرخ بالنتيجة . يقول التوحيدي في نفس الليلة واصفاً ضحك الحضور على الخصم المهزوم : **"فضحك الوزيرُ، وضحكنا معه، وغمزَني أبو الوفاء (المهندس) بعينِه، وكأنَّ الرحمةَ أدركتْهُ لِمَا رآه من خجَلِه (خجل متى بن يونس) وحيرتِه**"[2]. وبذلك تُبنى حكاية تودد على **درامية الانتصار بالحجة**، وهي إحدى أهم سمات أدب المناظرة في الثقافة العربية.

إنّ تودد ليست جارية بالمعنى التقليدي، بل هي **منتَجٌ سردي يعيد صياغة خطاب المناظرة العباسي داخل فضاء شعبي** .وهي تتناصّ مع:

- مناظرات **التوحيدي** :في بنية المجلس.
- مناظرات **المتكلمين** :في كشف المغالطات.
- مناظرات **النحويين** :في دقة التعريفات.
- مجالس **الخلفاء**: في حضور الملك—الحَكم.

وبذلك تصبح حكاية تودد **جسرًا بين الحكائي والعلمي**، وتحوّل الحجاج من ملكة علمية إلى **قوة سردية** تنتصر بها امرأة على مجتمع من العلماء.

استقصاء المتوازيات الشعرية في ألف ليلة وليلة

ومع تمكّن هذا البحث من تتبّع عدد واسع من مصادر التناصّ داخل ألف ليلة وليلة، سواء في بعدها الديني أو التاريخي أو الأسطوري أو السردي، فإنّ رصد **المتوازيات النصية الشعرية** في المدوّنة ظلّ أمرًا بالغ التعقيد من الناحية المنهجية. ويعود ذلك إلى طبيعة النص نفسه، إذ تتداخل فيه الأشعار بنسخ مختلفة، وبتحريفات إيقاعية ولفظية لا تسمح – في كثير من الأحيان – بالتعرّف بدقّة على أصولها. كما أنّ طبيعة المخطوطات التي وصلتنا من الليالي، وتعدّد رواياتها واختلافها الجهوي بين النسخ المصرية والشامية والهندية — الفارسية، تؤدي إلى صعوبة اعتماد نصّ معياري واحد يمكن مقارنته بشكل يقيني مع الشعر العربي القديم.

ويُضاف إلى ذلك أنّ عدداً من الأشعار الواردة في الليالي **يتجاوز حالة الاقتباس المباشر** إلى ما يمكن تسميته بالتضمين الشعبي أو التحوير الشفهي، وهي ظاهرة تجعل البحث عن المتوازيات النصية الدقيقة بين الليالي

[1] أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت: المكتبة العصرية، د.ت، الجزء الأول، ص 120-121.
[2] المرجع نفسه، ص 121

والشعر القديم أمرًا غير متاح، إذ إنّ المقاطع الشعرية تتحوّل بفعل النقل الشفهي إلى صيغ جديدة تقترب من الأصل أحيانًا، وتبتعد عنه أحيانًا أخرى.

وتزداد الصعوبة بسبب **غياب الإسناد** في الليالي؛ فالرواة لا ينسبون البيت إلى صاحبه، ولا يشيرون إلى ديوانه، مما يجعل تحديد مصدره الأول ضربًا من الافتراضومن ثمّ، فإنّ الإشارة إلى هذه الإشكالية المنهجية تصبح ضرورة علمية، لأنّ **الليالي ليست نصًّا شعريًا بالمعنى الإصطلاحي**، بل نصًّا سرديًا يتغذّى من الشعر دون أن يعيد إنتاجه بصيغته الأصلية. وبهذا تتحدّد حدود ما يمكن للبحث بلوغه، وما يتعذّر تتبّعه، من باب احترام الدقة العلمية وتجنّب ادّعاء معرفة غير ممكنة في سياق نصٍّ شفهي –كتابي مركّب كالليالي.

كخلاصة جامعة لما سبق فإن تحليل التناصّ الأدبي في ألف ليلة وليلة يبين أنّ المدونة تمثّل أحد أكثر النصوص العربية انفتاحًا على التراث السردي والشعري، وأنّها تشكّل فضاءً نصيًا مرنًا يتفاعل مع عدد واسع من الأجناس الأدبية العربية وغير العربية. فالليالي لا تقتبس النصوص السابقة اقتباسًا مباشرًا، بل تدخل معها في **شبكة من الحوار والتقاطع والتحويل**، فمن بنية المقامات إلى أدب الحيوان، ومن الحكمة الشرقية إلى الشعر العربي، ومن الكتب التعليمية إلى الأمثال الشعبية، يظهر أنّ الليالي تشتغل بوصفها نصًا هجينًا يذيب الحدود بين الأجناس عبر إعادة إنتاجها داخل نسيج حكائي واحد.

المبحث الثالث: التناص السوسيوثقافي

ليست ألف ليلة وليلة كتاب حكاياتٍ للتسلية فحسب، بل هي في منظور القراءة الثقافية . **أرشيفُ مدينةٍ كاملة** يُخفي داخل متعته طبقاتٍ من الوعي الاجتماعي. وما يُغري في هذا المتن أنّه لا يقدّم المجتمع من خلال خطابٍ مباشرٍ يشرح ما ينبغي أن يكون، بل يقدّمه في صورة أنساقٍ تعمل تحت سطح السرد :أنساق تتخفّى في العادة، وتظهر في لحظة التوتر، وتفضح نفسها حين تصطدم ببعضها بعضًا. وقد يعيد عبد الله الغذامي تعريفالها بأنها:" **أنساق تاريخية أزلية وراسخة لها الغلبة دائماً، وعلامته هي استهلاك الجمهور العريض للمنتج الثقافي المنطوي عليه**"[1]. ويرى كذلك أن النسق يتحدد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد.... **فالأنساق الثقافية هي أنساق تتكون عبر البيئة الثقافية والحضارية، وتقتضي الاختفاء تحت عباءة النصوص. ويكون لها دور في توجيه عقلية الثقافة وذائقتها ورسم سيرتها الذهنية والجمالية لأن النقد الثقافي مشروع في نقد**

[1] ريمة كعبش، **النسق الثقافي في الخطاب الأدبي المعاصر**: مفهومه أنواعه وطرق مقاربته، الملتقى الوطني: مستقبل الدراسات الأدبية في ظل نظريات النقد الثقافي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 20 ماي 2021

الأنساق والنسق مرتبط بكل ما هو مضمر"[1]. لذلك لا يُمكن القبض على معنى الليالي عبر تتبّع الأحداث وحدها؛ لأن الحدث فيها مجرّد أثرٍ لحركة أعمق هي حركة النسق. وإذا كانت البنيوية قد علّمتنا أن النص يُقرأ كبنيةٍ مغلقة، فإن النقد الثقافي العربي . في امتداداته عند الغذّامي يفتح النص على مجتمعه، ويعامل الحكاية كأنها "**حامل لنسقٍ مضمر"فاعل ومحرك خفي يتحكم في كافة علاقاتنا مع أفعال التعبير وحالات التفاعل**"[2]؛ أي منظومة قيمٍ وتصوراتٍ تُمارس فعلها بلا تصريح، وتُعاد إنتاجها في اللغة والخيال والشخصيات. في هذا الإطار يصبح النسق الثقافي وسيطًا بين النص وبيئته، وهو ما يجعل القصص، برغم عجائبيتها، شاهدةً على التاريخ الاجتماعي للمدينة العربية الإسلامية في زمنها الطويل.

إنّ الليالي بوصفها نصًّا مدينيًا مركّبًا تتميّز بأنّها لا تُنتج نسقًا واحدًا، بل تُنتج شبكة أنساق تتجاور وتتنازع: السلطة، الدين، العادة ،السوق، الجسد، ، الهوية، ... وكلّ نسقٍ منها لا يعمل منفردًا، بل يستمدّ شرعيته أو اضطرابه من النسق الآخر. فالقصر لا يُفهم دون السوق الذي يغذّيه ويُفاوضه، والسوق لا يُفهم دون الأخلاق الدينية التي تضبطه، والجسد لا يُفهم دون سلطة الشّرف والعرف، والآخر لا يظهر إلا عبر البحر والتّجارة، والدين لا يكتمل إلا بتجسّده في الطقس اليومي. بهذا يغدو المتن كله حقلًا لعمل التفاعل النسقي حيث لا توجد حكاية خالصة من السياسة، ولا مغامرة خالصة من الاقتصاد، ولا فتنة خالصة من الشرف، ولا عجائبيّ خارج معيار العدل.

وتزداد أهمية هذا المنظور إذا التفتنا إلى أن الليالي نصٌّ تاريخيّ متعدد الطبقات، تراكمت فيه أصواتٌ وأزمنةٌ وبيئات. فالحكاية الواحدة تحمل أحيانًا ذاكرةً شفويةً قديمة ثم صيغت في أفقٍ إسلامي، ثم زِيدت عليها إضافات الأسواق والمدن والمرافئ. لذلك لا بدّ في قراءتها من وعيٍ تناصيّ يرى المتن شبكةً من الأصداء: نصوص دينية، وأمثال شعبية، وحِكَم سياسية، وعوالم بحرية، وأساطير عجائبية... تتداخل كلها لتصنع سردًا لا يكتفي بأن يحكي، بل يؤوّل العالم .ومن هنا تقترب الليالي من مفهوم التناص بالمعنى الذي رسّخته قراءات عربية حديثة ترى "**النص التراثي فضاءً لإعادة تشغيل الذاكرة الإنسانية خاصة في شقها اللّاواعي**"[3].

على هذا الأساس، سنقارب ألف ليلة وليلة نصًّا تُقرأ دلالته عبر أنساقه الثقافية، لا عبر موضوعاته المجردة. فالنسق ليس فكرةً مطروحة في العلن، بل قوةٌ تنظّم السلوك داخل الحكاية تُحدّد ما هو مقبول وما هو

[1] العمري بوهزة، مهدية ساحل، **الأنساق الثقافية: المفهوم والاشتغال**، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 14، العدد 02، 2021، ص289.

[2] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية**، مرجع سبق ذكره، ص69.

[3] عبد الله الغذامي، **تشريح النص** مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006، ص 115.

مرفوض، ما هو شريف وما هو مهين، ما هو معقول وما هو عجائبي، من يحقّ له الكلام ومن يُدفع إلى الصمت. وحين نتتبع هذه القوى، نكتشف أن الليالي لا تروي وقائع متفرّقة، بل تنظّمها وفق محاور كبرى تعكس بنية الاجتماع المديني.

المطلب الأول: نسق السلطة

يتأسّس نسقُ السُّلطة في ألف ليلة وليلة على إدراكٍ مدينيٍّ مبكّر بأنّ الحكم ليس وظيفةً محايدة، بل شبكةٌ من القيم والرهبة والشرعية تُنتِجُ المجتمع كما تُنتِجُ الخوف . يعرفه "والتر بكلي"**هو التوجيه أو الرقابة على سلوك الآخرين لتحقيق غايات معينة معتمدة على نوع من أنواع الاتفاق والتفاهم، وهكذا تتضمن السلطة الامتثال الطوعي، فهي إذن توجيه متواضع عليه ورقابة على سلوك الناس لتحقيق أهداف معينة**"[1]. لذلك لا يقدِّم المتن السلطة أفعالًا سياسيةٍ متفرّقة، بل يقدِّمها نسقًا ثقافيًا مُضمَرًا يعمل في القصر، ثم يتسرب إلى السوق والبيت والجسد، ويتخفّى في الأعراف واللغة، ويُفتَضح حين يختلّ ميزان العدل." **النسق هنا ذو طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقنة لذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائماً، ويستخدم أقنعة كثيرة وأهمها – كما ذكرنا– قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجمالياتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة. وتعبر العقول والأزمنة فاعلة ومؤثرة**"[2]. وسنقرأ هذا النسق عبر ثلاث مرايا كبرى داخل الليالي: الحكاية الإطار شهريار/شهرزاد لحظة التأسيس، وحكاية الملك يونان والحكيم رويان لحظة الاستلاب بالبطانة، وسيرة الملك عمر النعمان لحظة السلطة المؤسسية الملحمية.

تفتتح الليالي نسق السلطة من عصبته الأكثر حساسية: جرحُ الشرعية. ففي القصة الإطار يكتشف شهريار خيانة زوجته، فتتحوّل الصدمة من حادثٍ خاص إلى قانونٍ عام. يرد في الإطار ما معناه "**كان الملك إذا تزوّج امرأةً قتلها من ليلتها**"[3]، هذه الجملة ليست مجرد خبر تأسيسي؛ إنها صيغة نسقية تُعلن أنّ السلطة حين تُصاب في شرفها تتحول إلى سيادةٍ انتقامية تجعل الجسد الأنثوي مسرحًا لإعادة ترميم الهيبة. وهنا تُنتِج السلطة حقيقتها الخاصة بتعميم الخيانة كي تشرعن عنفها، فتغدو، في وعي المدينة، سلطةَ خطابٍ قبل أن تكون سلطةَ سيف. وتتعاظم الدلالة حين ينقل الإطار أثر هذا القانون إلى المجتمع كلّه، فيُصوّر على نحوٍ قريب أن البكاء عمّ البيوت وأن كل ليلة تخرج بنتٌ إلى القصر ليعود أهلها صباحًا إلى الفقد معنى ذلك أن العنف السلطاني

[1] محمد أحمد الطيب، **علم الاجتماع السياسي**، ط1، منشورات جامعة السابع من ابريل، ليبيا، 2007، ص 76.

[2] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**: مرجع سبق ذكره، ص 79،

[3] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج1، مرجع سبق ذكره، ص6.

لا يبقى داخل حدود القصر، بل يصير اقتصاد خوفٍ عام يطبع الحياة اليومية ويعيد تشكيل المدينة من الأعلى إلى الأسفل.

غير أن الليالي لا تكتفي بعرض الطغيان، بل تكتب في الداخل آلية مقاومته. فالإطار يُقدّم شهرزاد "**صاحبة معرفةٍ واسعة قرأت السير وأخبار الملوك ثم تُعلن لأبيها الوزير رغبتها في الدخول على الملك سعيًا لإنقاذ البنات**"[1]. هنا تُدخِل الليالي نسقًا مضادًا من داخل الطبقة العليا نفسها نسق المعرفة السردية التي تعرف تاريخ الحكم وأدواءه. وفي الليلة الأولى يتجسد انقلاب النسق شهرزاد تحكي، "**فإذا طلع الفجر قطعت الحكاية عند موضع شائق، فيؤجّل شهريار قتلها ليسمع بقيتها في الليلة التالية**"[2]، هذا المقطع هو نقطة التحول فالسيف يُرجَأ أمام المعنى، والسيادة المطلقة تُستدرَج إلى طقس الإصغاء. والسلطة التي كانت تمتلك زمن الموت، تُجبر على مشاركة الزمن مع السرد، وبذلك تتحول القصة الإطار إلى تربيةٍ للملك بالحكاية لا إلى حيلة نجاة فردية فقط. وقد نبّه كيليطو إلى أن الإطار جهازٌ ثقافيٌّ يروّض القمّة عبر المتعة، "**فما إن تنتهي الحكاية حتى تبدأ أخرى جديدة بوصفها أكثر جمالا وعجائبية من سابقتها. وهكذا تمنح شهرزاد في الوقت الذي تتهرب فيه. تعد المتعة ثم تؤجلها. وكلما أشبعت رغبة أثارت أخرى**"[3]. وتأتي المرآة الثانية لنسق السلطة في حكاية الملك يونان والحكيم رويان، حيث لا ينشأ الطغيان من جرحٍ نفساني، بل من استلاب العقل بخطاب البطانة. فالحكاية تروي "**أن الملك يونان أُصيب بداءٍ عضال، فجاءه الحكيم رويان بعلاجٍ نافع فبرئ الملك**".[4]لتبدأ علاقة السلطة بالمعرفة على أساس الاعتراف بفضل العلم. غير أنّ الوزير يخاف من صعود الحكيم فيوشي به، فيقول للملك "**إنّ هذا الرجل يريد هلاكك والاستيلاء على ملكك، فلا تأمنه**"[5]. هنا تنكشف آلية دقيقة مفادها أن الوزير لا يملك السيف لكنه يملك صناعة الحقيقة داخل رأس الملك، فيحوّل العلم إلى تهمة، والشفاء إلى شبهة ويستجيب الملك يونان لهذا الخطاب ويأمر بقتل رويان، ثم يندم حين يتبيّن له أنه قتل من أحياه. فتؤكد وظيفة هذا المسار نسقيًا أنّ السلطة إذا سلّمت عقلها للحسد والوشاية فقدت عدالتها، وانقلبت على ذاتها. فالخطر ليس في القمة وحدها، بل في الوسائط التي تُغذّيها بالمعنى الفاسد. وتكشف الليالي هنا عن بنية البلاط

[1] **ألف ليلة وليلة**، المصدر نفسه، ج1، ص9.
[2] المصدر نفسه، ج1، ص15.
[3] عبد الفتاح كيليطو، **العين والإبرة**، مرجع سبق ذكره، ص 17.
[4] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص23.
[5] المصدر نفسه ص25.

بما هي حقل لصراع الشرعيات داخل السلطة نفسها، فالحكم قد يُهلكه خطابٌ داخليّ قبل أن يُهلكه عدوٌّ خارجي.

وتكتمل المرآة الثالثة في سيرة الملك عمر النعمان، حيث ينتقل النسق من صورة السلطة الفردية إلى صورة السلطة المؤسسية. فمطلع الحكاية يقدّم عمر النعمان "**ملكًا واسع الدولة، له جندٌ وأمراء ووزراء وفي مواضع كثيرة يجتمع بوزرائه وقادته ويُدير أمر الحرب والملك بالشورى والتدبير لا بالهوى**"[1]. هنا تُؤكِّد الليالي أن بقاء الدولة رهينٌ بتحويل السيادة إلى عقلٍ جماعي، لا إلى غضبة فرد. غير أنّ الحكاية لا تترك النسق مثاليًا، إذ تُدخل امتحان الداخل من خلال تنازع الأبناء، وفتن الوراثة، وتضارب الولاءات داخل البيت الحاكم بما يهدد استقرار المملكة. فالقصدُ الثقافيّ واضح، أخطر ما يواجه السلطة ليس الخارج فقط، بل فتنة الشرعيات المتنافسة في الداخل. وبذلك تُسهم سيرة عمر النعمان في تثبيت القانون الذي بدأ مع شهريار وتعمّق مع يونان أن السلطة لا تنجو إلا بالعدل والمشورة، ولا تهلك إلا إذا دخلها الهوى أو الحسد أو الفتنة.

وخلاصة نسق السلطة في الليالي أنه يتحرك وفق ثلاث لحظات متساندة: سلطةٌ تنحرف بالجرح فتستبدّ شهريار، وسلطةٌ تُستلب بالبطانة فتظلم يونان، وسلطةٌ تُختبر بالمشورة والوراثة فتترسّخ أو تتصدّع في عمر النعمان. وفي كل لحظة تُعيد الليالي طرح السؤال نفسه، كيف تُبنى الشرعية؟ وكيف يتسرّب العنف؟ وكيف يُعالج القصر عطبَه؟ وهذا ما يشير اليه فوكو بقوله" **أن العلاقة بين المعرفة والسلطة ليست علاقة خارجية بمقتضاها توظف السلطة المعرفة وتستعملها أداتيا، بل تؤكد أن تقنيات المعرفة واستراتيجيات السلطة تعمل كمركب واختلافهما فعلا هو الذي يتيح نشاطه. فعلاقات السلطة –معرفة ليست أشكالا مغطاة من القسمة والتوزيع، بل هي رحم تغيرات**"[2]. وهو الجواب النسقيّ نفسه الذي يكرّره المتن دون تصريحٍ مباشر بأنّ المدينة لا تستقيم بسلطةٍ منفلتة، بل بسلطةٍ تُروَّض بالمعرفة والشرع والعرف، وإلّا تحوّلت إلى فناءٍ ذاتيّ يبتلع القمة والقاعدة معًا.

المطلب الثاني: نسق الدين

نسقُ الدِّين هو العقد الناظم في ألف ليلة وليلة كونه النسقَ الجامع الذي يمنح المدينة السردية شرطَ المعنى والشرعيّة، فالدين في هذا المتن ليس خطابًا وعظيًّا يلحق بالحكاية بعد اكتمالها، بل هو بنيةٌ ثقافيةٌ مُضمَرة

[1] المصدر نفسه ص194.

[2] عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، **المعرفة والسلطة**، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1994، ص39.

تُراقب السلطة والسوق والجسد والبحر والآخر، وتُعيد إدماج العجائبيّ في نظامٍ أخلاقيّ يَحول دون انفلات المدينة إلى فوضى. لذلك تتوزّع العلامات الدينيّة في الليالي على مستوياتٍ متداخلة: عتبةُ القول الشرعي، والتديّنُ اليوميّ الشعائري، والمؤسسةُ الشرعية للقضاء والفتوى، ثم مستوى التدين الشعبيّ بالبركة والكرامة، بما يجعل الدين قوةً لإنتاج الخلاص وإصلاح الخلل لا مجرد زينة لغوية.

و"**النسق الديني عبارة عن حاوية للفروع والجزئيات والتفاصيل من اعتقادات وأقوال وأفعال، بحيث تساهم مجتمعة في إبراز خصائص ومميزات دين معين، ويُعبّر الشخص بتمثله لهذه الجزئيات والفروع عن انتمائه لدين ما، سواء كان إسلامياً أو يهودياً أو نصرانيا**"[1]، وهو يبدأ من العتبة الشرعية للقول؛ إذ تُفتتح الليالي . في نسخها العربية الشائعة بالتسمية والحمد والصلاة على النبي، بصيغةٍ مألوفة: **الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه وصلاة وسلاما دائمين متلازمين إلى يوم الدين (وبعد) فإنّ سير الأوّلين صارت عبرة للآخرين**. "[2]إنّ هذه العتبة ليست تمهيدًا شكليًا، بل إعلانٌ بأنّ السرد لا يطلب شرعيته من المتعة وحدها، وإنما من إدخاله في أفقٍ إيمانيّ يجعل الحكاية قولًا مأمونًا داخل الثقافة. فالمقدّس هنا يمنح الليالي إذنَ الرواية، ويضمن للغرابة القادمة أن تُفهم في سياق العدل والقدَر لا في سياق العبث. وقد نبّه محسن جاسم الموسوي إلى أنّ "**العتبات الدينية في الليالي تُعدّل تلقّي النص، لأنها تُدخل المتعة في مدار القيم**"[3]. ويطفو النسق ثانيةً ليتشكل في التديّن اليوميّ حيث يتحوّل الدّعاء والذكر إلى تقنية نجاةٍ داخل الحدث. ففي حكاية السندباد البحري . ولا سيما في الرحلة الأولى وما يليها . حين تتكسّر السفينة ويغلب الهلاك، يرد على لسان السندباد ما معناه: "ولكن ما شاء الله كان ولا حول ولا قوة إلا بالله ...فحمدت الله على نعمه...فيسر الله تعالى**فاستغثتُ بالله ودعوتُه أن ينجّيني..فحمدت الله وشكرته ..لا يقدر أحد أن يمنع المقدور ...كرب ويُفتح له سبب الحياة في جزيرةٍ أو عند ملكٍ كريم**"[4]. وظيفة هذا المقطع أنّ الغيب ليس تفسيرًا لاحقًا للنجاة، بل سببٌ حكائيّ يصنع مسار الفرج حين تنقطع الأسباب البشرية. فالدعاء إذن

---

[1] عبد الرحيم بوشافور، **حضور النسق الديني في الرواية الجزائرية** – مقاربة ثقافية لرواية مملكة الزيوان، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 12، العدد 03، نوفمبر 2020، ص395.

[2] ألف ليلة وليلة، ج1، مصدر سبق ذكره، ص5.

[3] محسن جاسم الموسوي، **المرجعية الإسلامية لألف ليلة وليلة** المكونات السردية العلماتية والدينية، ترجمة حبيبة حسن، ط1، كلمة للترجمة دار الثقافة والسياحة، أبو ظبي، 2003، ص3.
https://books.google.dz/books?id=BWv3EAAAQBAJ&pg=PT2&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=1#v=onepage&q&f=false تاريخ الاطلاع: 2023/04/09

[4] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 858-869..

جزءٌ من هندسة المصير داخل الليالي: يوقف السقوط ويعيد ترتيب القدر على معنى الرحمة. والصورة نفسها تتكرر في مفتتح المتن مع حكاية التاجر والجنّي، فالتاجر يخرج في شأن رزقه، ثم يقف أمام جنيٍّ يطلب دمه، "**فيذكر الله ويستسلم لقضائه، ويطلب مهلةً ليودّع أهله**"[1] هنا يعمل الذكر كأكثر اللحظات اعترافا بالعجز أمام المطلق، ومن هذا الاعتراف يبدأ الخلاص، إذ تتعاقب حكايات الشيوخ الثلاثة لتليّن قلب الجنيّ وتُحدث الفرج. فالدين في هذه الحكاية كما في غيرها هو مفتاح التحول من العنف إلى الرحمة، ومن الرعب إلى التفاوض. ثم يرتفع النسق إلى مستوى الشرع المؤسسي الذي تُدار به المدينة. ففي مواضع كثيرة تُحال الخصومات إلى القاضي، ويُستعاد الحق بميزان الشهادة والفتوى. ومن أمثلته ما يرد في حكايات السوق والقضاء . مثل قصص الحِرَفيين واللصوص المتخاصمين أمثال ما حدث لجعفر البرمكي في حكاية التفاحات الثلاث:" **لما حاكم الخليفة هارون الرشيد وزيره جعفر البرمكي على باب القصر**."[2]حيث يُرفع الأمر إلى قاضٍ أو صاحب حكم، فيفصل بالعدل ويعيد الحقوق لأهلها. ومعنى ذلك أنّ المدينة لا تستقيم بسلطة القصر وحدها، بل بسلطة شرعية تُقوّم القصر والسوق معًا. فالدين هنا ليس طقسًا فرديًا، بل مؤسسة للعدالة تمنع انحراف القوة الاقتصادية والسياسية. وهذا ما ينسجم مع تصور الغذّامي للنّسق حين يقول: "**الدين يعمل في المتون الشعبية كقوةٍ مُضمَرة تروّض الفحولة السلطوية عبر معيار العدل**"[3]. ويتفرّع النسق إلى التدين الشعبيّ في صورة البركة والكرامة ففي حكاياتٍ متعدّدة ترد صورة الشيخ الصالح أو الوليّ المبارك الذي يُستغاث بدعائه فتتبدّل الأحوال، ففي حكاية أبي الحسن الشاطر وأشباهها من قصص تقليب المصائر، تُستحضر البركة في الرزق أو الفرج بعد ضيقٍ طويل. وفي مواضع أخرى يُشفى مريضٌ بدعوة شيخٍ صالح، أو يُنقَذ مظلومٌ ببركة رجلٍ عارف، هذه الكرامة ليست عجيبًا مجّانيًا، إنها عدالة رمزية تتدخل حين يعجز الواقع عن الإنصاف. وهو ما فسّره فراس السواح في دراساته عن الخارق الشعبي "**بأنه ترميمٌ لميزان العالم حين يختلّ**"[4]. ولا يكتمل نسق الدين إلا بظهوره ضابطًا لمجال العجائبيّ نفسه؛ أي للسحر والجنّ. ففي "حكايات المسخ والسحر وفكّه يتكرّر أنّ إنسانًا يُسحَر فيتبدّل عن صورته، ثم لا يعود إلى حاله إلا برُقيةٍ أو عزيمةٍ أو شيخٍ عارف"[5]. وفي حكايات الجنّ تُستدعى العزائم وأسماء الله أو ظلّ سليمان وخاتمه لضبط عالمهم ورده إلى الطاعة. هكذا تُقرّر الليالي أن الخارق لا يخرج عن أفق الدين، فهو إمّا يُستثمر

[1] ألف ليلة وليلة، مصدر سبق ذكره، ج1، ص13، ص14.
[2] المصدر نفسه، ص76.
[3] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، مرجع سبق ذكره، ص98.
[4] فراس السواح، **الأسطورة والمعنى**، مرجع سبق ذكره، ص114.
[5] ينظر: **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص12-13.

لنصرة الحق، وإمّا يُدان إذا صار أداة ظلم. وبذلك يمنع النسقُ الدينيّ العجائبيَّ من أن يتحول إلى عبثٍ يُعطّل العدالة أو يُفسِد المدينة.

وخلاصة نسق الدين في ألف ليلة وليلة أنّه يشتغل باعتباره ميزانَ بقاء المدينة: يشرعن القول في العتبة الأولى، ويصنع الفرج في لحظات الخطر، ويمنح السّوق والقصر معيار الحكم، ويعوّض نقص العدالة بكرامةٍ شعبية، ويقنّن الغرابة حتى لا تنقلب إلى فوضى. لذلك يظهر الدين في الليالي لا كمجال منفصل عن الدنيا، بل كقوةٍ تُعيد للدنيا معناها كلما انحرفت أنساقها الأخرى، فإذا انفلتت السّلطة استدعته ليهذّبها، وإذا طغى السّوق استدعته ليقوّمه، وإذا اشتدّت الرغبة استدعته ليسترها، وإذا هاج البحر استدعته ليُطمئن القدر. وهكذا يظلّ نسق الدين هو القلبُ الأخلاقيّ الذي تتنفّس به الليالي كلّها.

المطلب الثالث: نسق العادات والتقاليد:

نسقُ العاداتِ والتقاليد في ألف ليلة وليلة هو القانونَ غير المكتوب الذي يَحمل المدينة في صمتٍ ويضمن استمرارها، وهو مرتبط بالنسق الاجتماعي " **الذي يعتبر كيانا مركبا، يشمل على الكثير من النظم والجماعات، والأدوار والعلاقات والروابط وتعتبر هنا فكرة النسق أرسخ من البناء الاجتماعي**"[1]، إذ إنّ الليالي لا تُشيّد عالمها من القصور والأسواق والأسفار وحدها، بل تُشيّده من طقوس العيش اليوميّ: كيف يتسامر الناس؟، وكيف يتزوجون؟، وكيف يكرمون الضيف؟، وكيف يلبسون؟، وكيف يُقيمون علاقتهم على أساس الشرف والدين؟ ومن ثمّ فالعُرف في المتن ليس خلفيةً محايدة، بل نسقٌ ثقافيٌّ مُضمَر يمرّر القيم الطبقية والسلطوية والجندرية في هيئة مألوفٍ طبيعيّ. وهذا ما يشير إليه الغذامي في قوله "**مع كل خطاب لغوي هناك مضمر نسقي، يتوسل بالمجازية والتعبير المجازي ليؤسس عبره قيمة دلالية غير واضحة المعالم، ويحتاج كشفها الى حفر في أعماق التكوين النسقي للغة وما تفعله في ذهنية مستخدميها**"[2]. ولهذا يتداخل هذا النسق مع الأنساق السابقة جميعًا، "**فالنسق الاجتماعي يتألف من أجزاء يعتمد بعضها على البعض الآخر، وفي ذلك تجسيد لمبدأ الاعتماد المتبادل**"[3]. والسلطة تستمد شرعيتها من بروتوكول العرف، والسوق يتحرك ضمن أخلاق السمعة، والجسد

[1] محمد عبد العبود مرسي، **علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز، بين نظرتي الفعل والنسق الاجتماعي**، ط1، مكتبة القصيم الحديثة، السعودية، 2001، ص10.

[2] عبد الله الغذامي، عبد النبي السطيف، **نقد ثقافي أم نقد أدبي؟**، ط1، دار الفكر، بيروت، 2004، ص 28.

[3] محمد عبد العبود مرسي، مرجع سبق ذكره، ص10.

محاصرٌ بسقف الشرف، والدين يُعاش في طقوسٍ شعبية يومية، والهوية تُعرَف بتميّز عاداتها حين تلتقي بعادات الآخر.

ويبدأ النّسق من عادة السّمر والإنصات التي تمنح اللّيالي اسمها وبنيتها. فالقصّة الإطار تقوم على طقس ليليّ ثابت، شهرزاد تحكي والملك يصغي، فإذا جاء الصّباح سكتت ليُرجئ شهريار قتلها ويطلب بقية الحديث في الليلة المقبلة. إنّ هذا التكرار لا يشتغل تقنيةً فنيةً فحسب، بل يشتغل كعرف مديني: الليل زمنُ الحكاية، والحكاية طقسٌ اجتماعي يشترك فيه راوٍ وسامع، وتُصنع عبره المعرفة كما تُصنع المتعة. وفي هذا المعنى يصبح السمر عادةً تُعيد تربية السلطة، لأنّ شهريار ـ وهو الملك المطلق ـ يُرغَم على الدخول في طقس الإصغاء الشعبي الذي لا تقوم المدينة إلا به.

ثم يتجلّى النسق في عادات الزواج والبيت، حيث تُقدِّم الليالي الزواج قناةً اجتماعية لإدماج الرغبة داخل نظام المدينة. في حكايات كثيرة يرد مشهد الخطبة وطلب الوليّ، والمهر، ثم موكب الزفاف وظهور النسوة والدُّفوف والدخول بالعروس كما ذكر ذلك في قصة معروف الاسكافي حين تزوج ابنة الملك"**ثم أمر شيخ الإسلام أن يكتب الكتاب فكتب كتاب بنت الملك على التاجر معروف وشرع في عمل الفرح وأمر بزينة الفرح ودقت الطبول ومدّت الأطعمة من سائر الألوان وأقبلت أرباب الملاعيب وصار التاجر معروف يجلس على كرسي** ..."[1] وهذه المقاطع لا تُعنى بوصف الاحتفال لذاته، بل تُعنى بتثبيت قاعدة نسقية، الجسد لا يدخل الشرعية إلا عبر العرف. ولذلك تصبح الخيانة في القصة الإطار كارثةً لا لأنها فعلٌ غريزيّ فحسب، بل لأنها انكسارٌ لعرف الشرف الذي يقوم عليه البيت والملك معًا؛ إذ إنّ السلطة نفسها تستمد جزءًا من معناها من استقامة البيت السلطاني. هكذا يغدو الزواج آلية ضبطٍ للرغبة، وإعادة إنتاجٍ للطبقة، لأن المصاهرة كثيرًا ما تنقل الهامش إلى المركز أو تربط بيتَ تاجرٍ ببيتٍ ملكيّ. فحسب وتتوضح الرؤية أكثر مع قول الغذامي حين يرى أن "**النسق الثقافي يوضح لنا العلاقة بين المتن والهامش، ويوضح لنا أساليب الهامش في تعامله مع المتن.**"[2]

وترتسم العادات كذلك في طقوس الضيافة والطعام. فالليالي تُكثر من أوصاف الولائم وبسط الموائد وذبح الذبائح وإكرام النازل والضيف وفي مواضع مقابلة تُدين البخل أو الغدر بالضيف، فينقلب على صاحبه ذمٌّ أو عُقوبة. وظيفة هذه المشاهد أن تُقرّر أنّ الكرم ليس فضيلةً فردية فقط، بل عرفٌ يحدد شرف البيوت

[1] **ألف ليلة وليلة**، ج4، مصدر سبق ذكره، ص1448.

[2] ينظر: عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، مرجع سبق ذكره، ص224.

ومكانتها داخل الاقتصاد الأخلاقي للمدينة. فالسوق لا يستقيم بمالٍ بلا كرم، والبيت لا يستقيم بثراءٍ بلا حقّ الضيف، لأن العرف هو ما يَصون الثقة في شبكة العلاقات اليومية.

ويتعمّق النسق أكثر عبر عادات الهيئة واللباس والزينة. فتمييز الطبقات في الليالي لا يتم عبر المال والسلطة وحدهما، بل عبر الزيّ: لباس الملوك والوزراء، عمائم الفقهاء، ثياب التجار، حُليّ الجواري، وأزياء السفر واللافت كثرةُ حيلة التنكّر في المتن أميرٌ يلبس زيّ الفقراء، أو تاجرٌ يتزيّا بزيّ الدراويش، أو جاريةٌ تُبدّل هيئتها فتُخفِي نسبها أو مكانتها. هذه الحيلة لا تعمل إلا لأن العرف يربط الهوية بالمظهر، فبمجرد تبدّل الزيّ يتبدّل الحكم الاجتماعي. ومن ثمّ فإنّ الليالي تكشف سلطة العادة على الجسد الذي يُعرَّف أولًا بعلامته الخارجية قبل أن يُعرَّف بحقيقته الداخلية.

وتبلغ العادات ذروتها في عرف الشرف والسمعة، وهو العرف الذي يَخترق كل الأنساق. ففي حكايات الغيرة والاتهام والامتحان يتكرّر أن السّمعة رأسُ مال، وأنّ الفضيحة سقوطٌ طبقيّ وأخلاقيّ، وأنّ مراقبة الأعراض لا تقع على النساء وحدهنّ بل على البيوت والعائلات والوجهاء. هنا تظهر العادة كمنظومة رقابةٍ جماعية تُحاصر الرغبة وتعيد إنتاج الهيمنة الذكورية داخل البيت والسوق والقصر. ولذلك كان الشرف في الليالي جهازًا اجتماعيًا يضمن توازن المدينة بقدر ما يفضح قسوتها على الجسد. وهو ما أجمله شهريار في الليلة الأخيرة من المتن الحكائي حين خاطب شهرزاد باكيا متأثرا:"**والله إني عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الأطفال لكوني رأيتك عفيفة وحرة نقية بارك الله فيك وفي أبيك وأصلك وفرعك**"[1].

وتنبني العادات أيضًا على تديّنٍ شعبيٍّ يومي يصير جزءًا من سلوك المدينة لا من خطابها فقط. تتكرر صيغ التعوّذ والرقى والنذر وزيارة الصالحين والاحتكام إلى البركة في تقليب الأحوال بهذا يتحول الدين من نسقٍ معرفيٍّ أعلى إلى عادةٍ معيشة داخل الروتين اليومي؛ فيلتقي نسق العادات بنسق الدين في نقطةٍ واحدة هي المدينة التي تُمارس المقدّس كما تُمارس السوق، أي عبر طقوسٍ واقعية تحكمها الذاكرة الجماعية. "**فالنسق الاجتماعي وفق هذه المتغيرات يتغير بفعل الديناميات الداخلية أو بسبب العوامل الداخلية**"[2].

وخلاصة هذا النسق أن الليالي تُقدّم العادة والتقليد بوصفهما البنية اللاواعية التي تحمل المجتمع، فالسمر طقسٌ يصنع المعنى ويهذّب السلطة والزواج قناةٌ لإدماج الرغبة وضبط الطبقات، والضيافة معيارُ الشرف ومفتاح

[1] ألف ليلة وليلة، ج4، مصدر سبق ذكره، ص1466.

[2] محمد عبد العبود مرسي، مرجع سبق ذكره، ص10.

الثقة الاجتماعي، اللباس علامة هويةٍ طبقية وجندرية، وحقلٌ لحيلة التنكّر، الشرف والسمعة جهاز رقابةٍ يُقنّن الجسد ويؤسس للتماسك المديني، الشعبي عادةٌ تدمج الغيب في اليوميّ. وبذلك لا تبدو العادات في ألف ليلة وليلة مادّةً إثنوغرافيةً تكميلية، بل نسقًا ثقافيًا مؤسِّسًا إنه الذي يجعل المدينة قابلة للعيش، ويمنح الأنساق الأخرى مسالكها المألوفة، ويكشف أن ما يظهر طبيعيًا في السرد إنما هو قوة ثقافية تعمل في العمق.

المطلب الرابع: نسق الهوية والآخر

يتأسس نسقُ الهوية والآخَر في ألف ليلة وليلة كونه أحد المفاتيح العميقة لفهم المدينة السردية، **"فالحديث عن الهوية هو حديث عما تتميز به جماعة بشرية، مشتركة في نمط العيش لديها وتتقاسم المعتقد واللغة والتاريخ والمصير المشترك، ومن ثم فالهوية هي الثقافة الحاملة بصفات أساسية لكل أمة"**[1]، فالليالي لا تفترض هويةً مكتفيةً بذاتها، بل تُراكم وعيًا ثقافيًا يَرى الذاتَ في حركةٍ دائمة من الأخذ والردّ والاحتكاك. لذلك يتقدّم الآخر في المتن لا باعتباره مادةً للغرابة وحدها، بل مرآةً تُعيد صياغة الوعي بالذات كلما عبرت إليه أو عبر نحوها. إنّ الهوية هنا ليست ماهيةً تُحفظ في الداخل، بل صورةٌ تتشكّل في الخارج ثم تعود لتُستدمج في الداخل بالحكاية، وهو ما يجعل النسق مرتبطًا جوهريًا بالتجارة والبحر والرغبة والكرامة، لأنّها بوابات اللقاء بالاختلاف.

ويبدأ النسق من الآخر الجغرافي الحضاري الذي تفتحه رحلات السفر والتجارة. ففي حكايات السندباد البحري يعلن السندباد، في مطالع أسفاره، "**مللت القعود في بغداد فاشتريتُ بضاعةً وركبتُ البحر**"،[2]فيضع الملل بوصفه ضيقًا من حدود الذات، ويجعل الارتحال شرطًا لتوسيع الوجود ثم تتكرّر في الرحلات صيغٌ دالة تُسند ظهور الآخر إلى اختلاف المكان والعادة فيقول السندباد: "**نزلنا بجزيرةٍ لا نعرف أهلها، دخلنا مدينةً لملكٍ بعيد، ورأيتُ من عجائب صناعاتهم ما لم أره في بغداد**"[3]. دلالة ذلك أن البحر ليس اقتصادًا ماديًا فقط، بل أفقًا معرفيًا يبدّل خريطة الذات: بغداد تُعرَف، في وعي السندباد، على ضوء ما يراه في الجزر البعيدة، فتُعاد صياغة الهوية المدينية عبر المقارنة بما هو خارجها. ومن ثم فالسفر في الليالي معملٌ لتكوين الهوية؛ لا يكتفي بتكديس الذهب، بل يكدّس خرائط الثقافة.

---

[1] نجمة بن سعيدي، محمد تهيريشي، **اصطدام نسق الهوية وصورة الآخر في الخطاب الروائي الجزائري في رواية الدار الكبيرة لمحمد ديب أنموذجًا**، مجلة قراءات، المجلد 15، العدد 01، 2023، ص593.

[2] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص 842–ص896.

[3] المصدر نفسه، ص842–ص896.

ويتوسّع النسق إلى الآخر السّياسي الملكي حين تُدخل الليالي ملوكًا من البلاد النائية والعجم داخل شبكة الحكاية. ففي حكايات متعددة يَرِد ذكر ملكٍ بعيٍ أو سلطانٍ من سلاطين الأمم، لكن النص لا يحاكمهم بحكم النسب أو الجغرافيا، بل بميزان العدل. فالملك الآخر إذا اتصف بالإنصاف والكرم يُمدَح وتُروى أخباره في سياق القدوة، وإذا اتصف بالبطش يُدان ويُحكى عنه كونه شبيهًا لطغاة الدّاخل. إنّ اللّيالي هنا تُنتج هويةً سياسية أخلاقية فالآخر لا يُرفض لأنه آخر، بل يُختبر وفق معيار أسمى من الانتماء، هو معيار العدل. وهذا المعنى يجعل الهوية في الليالي مدينةً قيمية أكثر من كونها جغرافيا صمّاء.

ثم ينتقل النسق إلى الآخر الديني الاجتماعي في فضاءات السوق والطبّ والبيت. إذ يظهر غيرُ المسلم . نصرانيًا كان أو يهوديًا أو مجوسيًا . في أدوار يومية، تاجرًا، طبيبًا، صانعًا، أو شاهدًا في خصومة. واللافت أنّ الليالي لا تنزلق إلى تصنيفٍ جاهز يجعل الآخر الدينيّ شرًّا تلقائيًا؛ فهي تحاكمه من خلال الفعل قد يكون أمينًا فيدخل في نسيج المدينة، وقد يكون غادرًا فيُعاقب. "**فيتعامل عدد كبير من الحكايات مع المجتمع المختلط في الإقليم الإسلامي حيث يوجد الذميون من أهل الكتاب، بوصفهم يتمتعون بالحقوق نفسها وعليهم المسؤوليات نفسها، لكن في الوقت نفسه يصف الفروق التي تميزهم عن المسلمين**"[1]، بذلك تتكوّن هويةٌ إسلامية مدينيّة لا تُلغِي اختلاف المِلَل داخل الاجتماع، لكنها تُخضع الجميع لميزان أخلاقي واحد. "**فعلى الرغم من التنوع والعالمية التي نراها في الحكايات، تظل المجموعة منتجا ثقافيا لخصائص وسمات محددة يمكن وصفها بأنها عربية إسلامية فالاختلاف**"،[2] في النسق، واقعٌ معاشٌ لا ذريعة لتقويض مبدأ العدالة.

وتبلغ لعبة الهوية والآخر أقصى مداراتها في الآخر العجائبي، عالم الجنّ والمسخ والسحر. ففي حكاياتٍ كثيرة يقتحم الجنّ عالم البشر بصيغ مثل: "**ظهر له مارِدٌ من الجنّ أو أخذه الجنيّ إلى قصرٍ تحت البحر. كما حدث في حكاية القماقم المسجونين في القمامقم** "[3]، هذا الآخر القصويّ لا يُستدعى لمحض الدهشة؛ بل ليختبر حدود الإنسان والمدنية. فالذات حين تواجه الجنّ تُضطر إلى استدعاء الدين أو المعرفة أو الحيلة كي تُحافظ على اتزانها، فيتحوّل الآخر العجائبي إلى امتحانٍ وجوديّ ويطرح تساؤلا مفاده من نحن إذا انقلب المعقول؟ وتتعقّد الدلالة في قصص المسخ، حين يُسحَر الإنسان فيغدو حيوانًا ثم لا يعود إلى صورته إلا بفكّ السحر أو

[1] محسن جاسم الموسوي، مرجع سبق ذكره، ص 3.

[2] المرجع نفسه، ص4.

[3] **ألف ليلة وليلة**، ج3، مصدر سبق ذكره، ص890,

العزيمة الشرعية. هنا يصبح الآخر غربةً داخل الذات حيث الهوية تُهدَّد من الداخل لا من الخارج فقط، ولا تُستعاد إلا بالعودة إلى معنى الإنسان الأخلاقي قبل صورته الجسدية.

ومن وجوه الآخر التي تصوغها اللّيالي الآخر الأنثوي الغريب، حيث تُقدَّم المرأة القادمة من بلاد بعيدة أو الجارية الغريبة اللّسان بوصفها فتنةً وجسرًا حضاريًا في آن. ففي حكايات العشق المتعددة . وفيها ما هو ملحمي وما هو قصصي . يعشق الأمير فتاةً من مملكة أخرى، فتبدأ رحلةٌ لاختبار الطريق وإعادة ترتيب المصير حتى يتم الإدماج بالزواج أو الانفصال بالعقاب."كحب شركان لإبريزة، أو حب جانشاه للجنية السّيدة شمسة، أو حب قمر الزمان للأميرة لبدر البدور. وعبر هذا المسار تُقدَّم الغريبة اختبارًا لمرونة الهوية فهل تتسع المدينة لغير صورتها؟ فإذا اتجه الحدث إلى الوفاق استوعبت الغريب داخل نظامها عبر المصاهرة، وإذا اتجه إلى الفتنة تعيّنت الإدانة لحفظ التوازن الأخلاقي. وهكذا يغدو العشق بابًا من أبواب التفاوض الثقافي مع الآخر.

وتكتمل بنية النسق في لحظة العودة إلى المركز. فالسندباد، بعد كل رحلة، لا يعود بالمال فقط، بل يعود بخبرٍ يرويه لأهل بغداد، فيتحول الآخر الذي رآه إلى ذاكرة حكائية داخل المدينة. وهذه الحكاية الثانية –حكاية العودة– هي التي تُعيد تركيب الهوية من جديد فالذات لم تعد كما خرجت، لقد صارت تحمل أثر الآخر في وعيها. وبذلك فإنّ الهوية في الليالي تتشكل عبر حركة ثلاثية: خروجٌ إلى الاختلاف، وامتحانٌ بالآخر، ثم عودةٌ تُحوّل التجربة إلى معنى مشترك. وهذه الحركة تجعل المدينة قابلة للتجدد، وتفسّر لماذا ظلّت الليالي نصًا حيًّا؛ لأنها تُعيد إنتاج الهوية بوصفها خبرةً مفتوحة لا خاتمةً مغلقة.

وخلاصةُ القول أن نسق الهوية والآخر في ألف ليلة وليلة لا يُعنى بإثبات اختلافات سطحية بين نحن وهم، بل يعنى بكشف آلية صيرورة الذات داخل المدينة. فالآخر حضاريًا كان أم سياسيًا أم دينيًا أم عجائبيًا أم أنثويًا . شرطٌ لتوسيع المخيال وتربية الوعي، والهوية لا تنجو إلا حين تستوعب أثر اللقاء وتعيده سردًا ومعرفةً. فالليالي تغدو سجلًا لمدينةٍ تعرف نفسها بقدر ما تغامر خارجها، ثم تعود لتستعيد مركزها على ضوء ما رأت.

المطلب الخامس: نسق السوق والتجارة والبحر:

يتبدّى نسقُ السوقِ والتجارةِ والبحر في ألف ليلة وليلة كونه النَّسقَ الذي تُعلن به المدينةُ أنّ الاقتصاد ليس نشاطًا هامشيًا، إنّه سلطةٌ تُوازي سلطة القصر وتُعيد تشكيل الطبقات والشرعيات عبر حركة المال والبضائع والأسفار. فالسوق في الليالي ليس مسرحَ بيعٍ وشراءٍ فحسب، بل هو مختبرُ القيم المدنية حيث تُقاس الأمانة والسمعة، ويُختبر العدل والغش، وتتحدد مكانة الأفراد صعودًا وهبوطًا. أمّا البحر فهو الامتداد الأقصى لهذا

الاقتصاد، إذ تتحول التجارة فيه إلى مغامرة قدرية تُضاعِف الثروة وتُنتج المعرفة بالآخر في آن، فتغدو الرحلةُ البحرية لحظةَ التقاءٍ بين المال والهوية والغيب، لا مجرد انتقالٍ مكانيّ.

وتبدأ حركة النسق من عتبة السوق التي تتكرر في الحكايات لتجعل الرزق أصلَ الحدث. ففي عدد واسع من حكايات التجار ترد صيغٌ قريبة من: "**وكان تاجرًا في سوق المدينة يبيع ويشتري، أو خرج إلى السوق يبتغي المعاش**"[1]. ليست هذه العبارة مدخلًا سرديًا عابرًا، بل إعلانٌ أنّ الحكاية تنطلق من العيش اليوميّ قبل العجائبيّ، وأنّ المدينة تُرى من الدكّان كما تُرى من العرش. ومن ثمّ يصبح السوق مركزًا لتوليد الوقائع، فالخسارة والربح، والبيع والشراء، والدَيْن والشراكة، هي التي تُحرّك المصائر وتفتح أبواب الحيلة أو الرحلة.

ويتعمّق معنى السوق بوصفه مجالًا للأخلاق الاقتصادية؛ فالليالي تُقرن التجارة بالأمانة وتدين الغشّ بوصفه خرقًا لميزان المدينة. ففي حكاية التاجر والجنّي "يخرج التاجر في شأن رزقه، ثم يجد نفسه أمام جنيٍّ يطالبه بدمه، فيُقيم الشيخُ الأول حجّته لإنقاذه على وفاءٍ سابق وأمانةٍ محفوظة، فتتحول السيرة الأخلاقية للتاجر إلى سبب نجاة"[2]. كما تتكرر في مواضع من قصص السوق إشاراتٌ إلى الوزن والكيل والصدق في المعاملة، وإلى افتضاح المطفِّف أو هلاك ماله وبذلك تُنتج الليالي اقتصادًا رمزيًا، مفاده أن السمعةُ رأس مالٍ لا يقلّ عن الذهب، والسوق يراقب نفسه بأعراف الشرف قبل أن يراقبه القاضي.

ومن قلب السوق يبرز التاجر قطبًا طبقيًا له وجاهةٌ تُقارب وجاهة القصر. فالمتن يُكثر من تعريف الشخصيات التجارية بصيغ مثل: "تاجرٌ ذو مالٍ كثير، واسع التجارة، له الخدم والعبيد"[3]، وظيفة هذا التكرار أن يثبت مكانة التاجر في هرم المدينة بوصفه ممثلًا لطبقة وسطى صاعدة تُفاوض السلطة من خارجها. وتتكثف هذه الدلالة حين تجعل الليالي المالَ جسرًا طبقيًا يعبر به الهامش إلى المركز، كما في حكاية علاء الدين أبو الشامات؛ "**إذ ينقلب الفقر إلى ثروةٍ وتجاراتٍ، ثم تنتهي الحكاية إلى مصاهرة القصر واستقرار علاء الدين في موقعٍ يُعادِل موقع الأمراء**"[4] هكذا تقول الليالي من داخل الحكاية لا من خارجها، إنّ الاقتصاد يُعيد ترتيب نسب الشرف، وإنّ السوق قادرٌ على اختراق حدود النسب السياسي.

[1] المصدر نفسه، ج4، ص 1444.
[2] المصدر نفسه ج1، ص20.
[3] **المصدر نفسه**، ج3، ص843.
[4] المصدر نفسه، ص 577.

غير أنّ النص لا يترك سلطة المال بلا تقويم، فالتاجر الذي ينفصل عن المروءة ينهار. في حكاياتٍ عدة من نمط سقوط التجار يُفتضح الغادر أو البخيل، وتذهب هيبته أو ماله أو يُلاحَق بالذمّ.... هذه النهايات ليست أخلاقًا مدرسية، بل آليةُ توازنٍ نسقي: السوقُ يظلّ صالحًا للعيش ما دام محكومًا بعرف الكرم والصدق، فإذا خرج عنه صار تهديدًا للمدينة كلّها. وهو نفس ما ذهبت إليه سهير القلماوي بقولها: "**فالتاجر الذي يعتز بعمله، يرى فيه الشرف كل الشرف ويقول مثلا: أبيع وأشتري ولا أنكري كما يقول تاجر الإسكندرية لأبي الشامات.**"[1]

وحين تبلغ التجارة حدَّها الأقصى، تخرج من السوق الداخلي إلى البحر سوقًا كونيًا وامتحانًا قدريًا. لذلك كانت حكايات السندباد البحري ذروةً لهذا النسق، فتبدأ الرحلات بإعلان الدافع الاقتصادي، "**مللت القعود في بغداد فاشتريت بضاعةً عظيمة وركبتُ البحر.**" [2]هكذا يتحول الدكّان إلى سفينة، ويصير المرفأ بابًا إلى عالمٍ تُقاس فيه الثروة بمقدار المخاطرة. "**وفي الرحلة الأولى يتكسر المركب ويغرق الرفاق وينجو السندباد على لوحٍ في اليمّ**"[3]، وظيفة هذا الخراب أن يكشف هشاشة المال أمام الطبيعة والقدر، فالذّهب لا يقي الجسد من الموج، والتّجارة ليست ضمانًا بل احتمال. ثم يعود النسق إلى دورته: نجاةٌ تعقبها ثروةٌ جديدة، إذ يخرج السندباد إلى جزيرةٍ أو يلقى قومًا أو ملكًا فيكرمونه ويمنحونه من أسباب الربح ما يعود به إلى بغداد غنيًا. وبذلك تتأسس قاعدة بحرية متكررة، الخسارة الكبرى شرط الربح الأكبر، والمال في الليالي ليس تراكُمًا ساكنًا بل دورةٌ تتبدّل فيها المواقع بالصبر والتدبير.

ويمتد البحر ليصير بوابةَ الآخر داخل الاقتصاد. ففي كل رحلة يصف السندباد جزرًا لا تشبه بلده، وأسواقًا بعيدة، وأممًا لها لغات وعادات وصناعات غريبة. هكذا يتحول التاجر الرحّالة إلى وسيط معرفة، ويعود إلى المدينة لا بالسلع وحدها بل بخبرة الاختلاف. فالتجارة البحرية تُنتج ثروةً ثقافية موازية للثروة المادية؛ وبذلك يلتقي نسق السوق والبحر بنسق الهوية والآخر في نقطةٍ واحدة: المال يوسّع الأفق، والرحلة تُعيد تعريف الذات. وهو ما يلخصه جاسم الموسوي في قوله: "**إن ظهور التجارة باعتبارها القوة الكامنة وراء تبادل الأفكار وأنماط الحياة وتثقيف العقول والأرواح يرسخ للحكايات بوصفها مظاهر عالمية.**"[4]

---

[1] سهير القلماوي، **ألف ليلة وليلة**، ط1، دار المعارف، مصر، 1959، ص 234.

[2] **ألف ليلة وليلة**، ج2، مصدر سبق ذكره، ص542.

[3] المصدر نفسه، ج3، ص843-ص888.

[4] محسن جاسم الموسوي، مرجع سبق ذكره، ص1.

ولا تُكمل الليالي هذا النسق إلا بإدخال الأخلاق والدين في عمقه، فالسوق لا يُشرعن إلا بالعدل، والبحر لا يُحتمل إلا بالتوكل والشكر. لذلك تُقترن النجاة في أسفار السندباد بالدعاء والاعتراف بالمنّة الإلهية. ويُعاد تأويل الربح بوصفه اختبارًا للكرم لا ذريعةً للطغيان، فالدين هنا ليس نسقًا منفصلًا، بل ضابطٌ أخلاقي للاقتصاد كي لا ينقلب السوقُ إلى غشّ، والبحرُ إلى جشعٍ مدمّر.

وخلاصة نسق السوق والتجارة والبحر أنّه يكتب المدينة وفق ميزانٍ مزدوج: ميزان الثروة وميزان الأخلاق، فالسوقُ يصنع الطّبقة الوسطى ويُنتج سلطةً رمزية تُفاوض القصر، والتاجرُ يعبر بجسره الطبقي إذا حفظ الأمانة والكرم، والبحرُ يضاعف الرزق لكنه يضاعف معه خطر الفناء ويُدخل الآخر إلى الوعي المديني. بذلك تغدو الليالي نصًّا يعلم أن الاقتصاد مثل السلطة لا يُترك بلا سقفٍ قيميّ، لأنّ المدينة لا تقوم بالذهب وحده، بل بما يصونه من عدلٍ وسمعةٍ ومعنى.

المطلب السادس: نسق الجسد

نسقُ الجسد في ألف ليلة وليلة رحم تتخلّق فيه الأنساق جميعا: سلطةُ القصر تُمارس سطوتها عبره، والسوقُ يتداوله قيمةً وملكية، والعادةُ تحاصره بسقف الشرف والسمعة، والدين يشرعنه أو يدينه، والبحرُ يعرّضه لاختبار الفناء، والآخرُ يَظهر غالبًا عبر فتنة جسده أو غرابة هيئته. "**الجسد الأنثوي من خلال النص السردي يجعلنا مقتربين من الجسد النصي الذي ينوب عن المرأة، ويكتب عالمها بصدق، وذلك من حيث العلاقة الحميمة الحاصلة بين الجسد المكتوب وموضوع الكتابة، تلك العلاقة التي تتحدد أساسًا مع وصف الواقع وهو يتجلّى في عالم الخيال**"[1]، لذلك فالجسد في الليالي ليس موضوعَ لذة فقط، بل **سياسةٌ ثقافية** تُنتج التراتب الاجتماعي والهيبة والعار والنجاة، وتكشف كيف تُدار المدينة من داخل أضعف مواضعها وأكثرها حساسية.

يبدأ النسق من **القصة الإطار** حيث يُلقى الجسد في قلب السلطة منذ اللحظة الأولى. فشهريار ـ بعد خيانة زوجته ـ يحوّل الجسد الأنثوي إلى مسرحٍ لتثبيت السّيادة المجروحة، ويصدر قانونًا دمويًا يتكرّر كل ليلة "**كان إذا تزوّج امرأةً قتلها من ليلتها**"[2]. إنّ وظيفة هذا المقطع ليست سردَ وحشيةٍ فردية، بل كشف آلية نسقية تتضح في السلطة حين تتذرّع بالشرف وتُحوّل الجسد إلى **قربانٍ سياسيٍّ يومي**، وتجعل من قتله طقسًا لاستعادة الهيبة. "**فإن الحكاية الاطار تجري معاملات معقدة على مستويات عديدة، فهي تشتري الحياة بالسرد وتطوي**

[1] عبد النور إدريس، **التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي**، الرواية النسائية أنموذجا، ط1، منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس-المغرب، 2015، ص6.
[2] **ألف ليلة وليلة**، ج1، مصدر سبق ذكره، ص9.

العذرية الجسدية داخل عذرية السرد، حيث يخضع كل ما هو جديد وغير مألوف للاستهلاك والاستعمال أي كل من الحكاية الجديدة والبنت البكر"[1].

وهنا يصير الجسد بالموضوع الأول للحكم، فيه يُستباح لا لأنه جسدٌ بعينه، بل لأنه حاملٌ لرمزٍ اجتماعيّ تتخيله السلطة لتبرّر عنفها. "**فبين الجسد الفاتن والجسد الآثم تكمن أجساد عدة تحمل من الدلالات بحجم تعددها، الأمر الذي يجعلنا مقتنعين بأن فعل إدراك الجسد ينبني أساسًا على عملية بناء مسبقة، تعكس الصورة النمطية المترسخة في المخيال العام، كما تعكس علاقة الفرد بجسده والعالم المحيط به**"[2]، ويتضخّم أثر العنف حتى يصير خوفًا مدينيًا عامًا، إذ يصف الإطار على نحوٍ قريب حزن البيوت وفزعها من اقتياد البنات إلى القصر معنى ذلك أن جسدًا يُقمع في القصر يجرّ معه **قمع أجساد المدينة كلها** بمفعول الخوف والتهديد والعدوى الرمزية.

غير أنّ الليالي لا تترك الجسد مركزًا للاستباحة وحدها، بل تُعيده إلى مركز **المقاومة المعرفية** عبر شهرزاد فشهرزاد في الإطار لا تدخل القصر ب جسدًا مُسلَّمًا للسيف، بل جسدًا عارفًا قرأ أخبار الملوك وسيرهم ثم تخترق مجال الموت بالحكاية. وفي الليلة الأولى، حين يطلع الفجر، تقطع السرد في موضع شائق "**وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح**"، فيؤجّل شهريار قتلها ليستمع بقيته هكذا يتحول الجسد من **موضوعٍ للسيادة** إلى **وسيطٍ للمعنى**، شهرزاد تفرض على القصر طقس الإصغاء، فتُبدِّل اتجاه رغبة الملك من رغبة قتلٍ إلى رغبة سماع. وهو ما يتوافق مع الغذامي في قوله: "**هذا تشخيص دقيق لفعل النسق بالشخصية السلوكية والثقافية، وفي اختراع الشخصية النسقية**"[3]. وبذلك يكشف النّسق أن الجسد لا يُستعاد إلا حين يتشرب معرفةً تُعيد توزيع القوة داخل العلاقة نفسها، أي إن اللّيالي تقدّم المقاومة بوصفها تأويلًا للجسد لا كسرًا له. وعلى حد قول **الغذامي** "**في تشرب المؤسسة الثقافية لهذه القيم وتبرير تصرفها من المدخل الجمالي المتعالي والمنبت عن النظر الأخلاقي والمنطق الفعال.**"[4]

ويتسع النسق في المتن عبر قصص الرغبة والتملك، حيث يُرى الجسد بوصفه **قيمةً اجتماعيةً واقتصاديةً** .ففي حكايات كثيرة تُقدَّم الجواري والعبيد ضمن منطق السوق، ويُذكر سعر الجارية وحسنها وطلب

[1] جاسم الموسوي، مرجع سبق ذكره، ص 72.
[2] عبد النور إدريس، مرجع سبق ذكره، ص6.
[3] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي**، مرجع سبق ذكره، ص 189.
[4] المرجع نفسه، ص 189.

الملوك والتجار لها وليس الغرض هنا وصف الفتنة وحدها، بل الكشف عن أن الجسد في المدينة"مثال ذلك ما حدث للأميرة نزهة المكان ابنة الملك شركان يوع عرضت في السوق للبيع يقول النص:**قال عندي جارية أتيت بها..انتهى الموقف بمساومة حادة عرض فيها التجر مئة دينار ...فرفض البدوي البيع مهددا نزهة المكان بالأعمال الشاقة.**"[1] أين يُتداول كرأسمال رمزي على حد تعبير بيار بورديو، فالجمال يفتح أبواب الصعود، والامتلاك يرمز إلى الوجاهة. ومن ثمّ يلتقي نسق الجسد بنسق السوق المال يشتري الجسد، والجسد يضاعف مكانة المال في المقابل. لهذا يكثر أن تُفتتح حكاياتٌ بعشق ملكٍ لجاريةٍ أو بأميرٍ يرى فتاةً في السوق فيفتتن بها، فتبدأ حركة السرد. فالرغبة هنا ليست نزوةً نفسية، بل **محركٌ اجتماعي** يُعيد ترتيب المصائر وتوزيع الطبقات.

لكن الرغبة بما هي قوة الجسد لا تُترك في الليالي بلا ضابط؛ فالعرفُ والدين يحيطانها بسقف الشرف. لذلك تتكرر حكايات الغيرة والامتحان حول عفاف النساء وسمعة البيوت. ففي **القصة الإطار** نفسها تُفهم الخيانة بوصفها انهيارًا لشرف القصر لا مجرد خرقٍ لعهدٍ شخصي؛ ولهذا جاء القانون الدموي. وفي حكايات أخرى من نمط **قصص الخيانة والغيرة** يُراقَب الجسد، وتُقام الحيل لاختباره، ويُعاقَب الخائن أو الخائنة بما يردّ التوازن الرمزي للبيت دلالة على ذلك أن الجسد في المدينة ليس ملكًا للفرد وحده، بل ملكٌ للسمعة؛ فإذا انكسر الجسد انكسرت العائلة، وإذا انكسرت العائلة اضطرب النظام الاجتماعي كلّه. وهكذا يتحول الشرف إلى **تقنية رقابةٍ جماعية** تضبط الرغبة وتحمي التراتب.

ويبلغ النسق ذروةً أخرى حين يُقدَّم الجسد في مجال **التحوّل والمسخ والسحر**؛ إذ تُختبَر الهوية عبر الجسد حين يُسلب أو يُبدَّل. ففي حكايات المسخ يتكرر أن إنسانًا يُسحَر فيتحول إلى هيأة حيوان، ثم لا يعود إلى صورته إلا بفكّ السحر أو معرفة هذا التحول لا يعمل مجرد عجائب؛ إنه **عقوبة جسدية ثقافية** تُشير إلى أن انحراف الفعل قد يُمحى من صورة الإنسان قبل أن يُمحى من روحه. فالجسد هو ساحة العدالة الرمزية، حين يختلّ ميزان الأخلاق ينتقم الخارق من الجسد كي يُعيده إلى معنى الإنسان. ومن هنا يشتبك نسق الجسد بنسق الدين والمعرفة التي تملك مفاتيح إرجاع الأشكال إلى أصوله.

ومن وجوه النسق كذلك أنّ الجسد جسرٌ للهوية والآخر. ففي **حكايات السندباد**، كما في قصص الممالك البعيدة، تظهر أجسادٌ غريبة: أممٌ لا تشبه أهل بغداد، أو نساءٌ من بلادٍ لا تُشبه العادة المدينية، فيقع البطل في فتنة الجسد الغريب أو خوفه هنا يُصبح الجسد حدًّا ثقافيًا، فالمدن تعرف نفسها عبر مقارنة أجسادها

[1] ينظر: ألف ليلة وليلة، ج1، مصدر سبق ذكره، ص230، 231.

وأزيائها وعاداتها بأجساد الآخر. وقد تنتهي هذه الفتنة إلى إدماج الآخر بالزواج والمصاهرة، أو إلى إدانته إذا صار خطرًا على الشرف. وبذلك يُظهر النسق أنّ الجسد ليس طاقة داخلية فقط، بل **بوصلةٌ ثقافية** تقيس مدى انفتاح الهوية أو انغلاقها."فالجسد كيان ثقافي عملي حي، ذلك لأنه بناء اجتماعي وثقافي، وليس مجرد وجود مادي وحركات، بل يجد لنفسه معنى في العلاقات الخاصة به، وعندها يختفي الجسد الطبيعي ويظهر مكانه الجسد الثقافي الاجتماعي الذي يمنح الجماعة عنوانا، فهو بممارسته يحافظ على أفراد ومعايير الجماعة"[1]. وهذا ما مارسته شهرزاد وكل الشخوص الألف ليلية التي تتناص معها.

وخلاصة نسق الجسد في ألف ليلة وليلة أنّه يتخذ صورًا متداخلة:

- هو **موضوعُ السلطة** حين يُستباح لترميم الهيبة (شهريار).
- وهو **موضوعُ المقاومة** حين يدخل في الحكاية ويُبدِّل ميزان القوة (شهرزاد).
- وهو **قيمةٌ سوقية ورمزية** تُصنع بها المكانة وتُعاد بها الطبقات.
- وهو **محكومٌ بالشرف والسمعة** بوصفهما جهاز رقابةٍ اجتماعية.
- وهو **ساحةُ العجائبيّ** التي تُعيد العدالة عبر المسخ وفكّه.
- وهو **جسرُ الهوية والآخر** في الفتنة والاختلاف.

بهذا لا تكتب الليالي تاريخَ لذةٍ فحسب، بل تكتب **سياسة الجسد في المدينة** :كيف يُستَثمر، وكيف يُحاصَر، وكيف يُنقَذ، وكيف يعود ـ عبر السرد ـ إلى كرامته ومعناه.

وخلاصة جامعة الأنساق أنّ ألف ليلة وليلة تكتب مدينةً تقوم على ميزانٍ دقيق:

السلطة ضرورةٌ لحفظ الاجتماع، لكنها تُفتَن إن انفصلت عن العدل. السوق والتجارة البحر ضرورةٌ لاقتصاد المدينة وحراكها، لكنه يتحوّل إلى خرابٍ إذا انفصل عن الأخلاق. الجسد والرغبة طاقةُ حياةٍ تُنتج المصير، لكنها تحتاج إلى سقف العرف والشرع .الدين والمعرفة معيارُ النجاة والشرعية، يضبط العجائبي ويقوّم الأنساق الأخرى. الهوية والآخر مجالُ اتساع الذات وتجددها عبر السفر والاختبار .العادات والتقاليد البنية المتخفية التي تحمل الشبكة كلّها وتمنحها طابعها المديني.

[1] فايزة بلخير، **تصورات الجسد اجتماعيا**، مجلة دراسات إنسانية، جامعة مستغانم الجزائر، ع4، 2018، ص139.

ألف ليلة وليلة ـ بعد تفكيك أنساقها ـ تغدو نصًّا يُنشئ مدينةً سرديةً لا تتكوّن بالقصص المنفصلة، بل بالتفاعل النسقي الذي يجعل كل حكاية حلقةً في شبكة معنى أشمل. فالليالي لا تضع السلطة في فصلٍ، والسوق في فصلٍ آخر، والجسد في ثالث، ثم الدين والهوية والعادة؛ وإنما تجعل هذه الأنساق تتجاور داخل الحدث الواحد، وتتساند أو تتخاصم بحيث يُعاد إنتاج الدلالة عبر تصادمها. ومن ثمّ فإنّ جامعة الأنساق لا تُلخِّص ما سبق فحسب، بل تكشف القانون المحرّك للمتن: المدينة تُفهم بوصفها توازُنًا دائمًا بين قوى متعارضة، وكلما اختلّ نسقٌ استدعى النصُّ نسقًا آخر لترميمه، فيتحوّل السرد إلى آلية إصلاحٍ ثقافيّ تعمل ليلةً بعد ليلة.

خاتمة

خاتمة:

بعد رحلة عاصفة وممتدة في تضاريس الليالي الوعرة والفتانة، وبعد اقتفاء أثر المعنى في مفاوز سرد لا يهدأ، تصل سفينة هذا البحث أخيرا إلى بر الأمان محملة بكنوز الكشف وحصاد التأويل. لقد تجلت لنا ألف ليلة وليلة عبر فصول هذا الاستقصاء، لا كركام حكائي شعبي عابر، بل كبنية نصية مأهولة بالتعقيد وشبكة سيميائية بالغة الإحكام، تتقاطع في رحمها أنساق التاريخ بظلال الأسطورة وصوت النص الديني بصدى الممارسة الاجتماعية.

إن النماذج التي استنطقناها من خلال **التناص الديني** الذي أسبغ على الحكاية قداسة المعنى، ثم **التناص الأسطوري** الذي منحها أجنحة للتسامي فوق الواقع، و**التناص التاريخي** الذي رهن المتخيل بذاكرة الزمان، و**التناص الأدبي** بجمالياته النوعية، وصولا إلى **التناص السوسيوثقافي** الذي عكس حركية المجتمع وتحولاته؛ قد جسدت جميعها حقيقة الليالي كنص كوني عابر للهويات الضيقة. إنه النص الرحمي الذي امتص شتات الثقافات الإنسانية وصهرها في بوتقة الخيال العربي الإسلامي، ليعيد إنتاجها كائنا سرديا يتنفس الحرية ويجترح خلوده الخاص بعيدا عن حتمية الزمان والمكان. لقد آمنا في نهاية هذا المطاف بأن الليالي لم تكن تحكي لتميت الوقت، بل كانت تنحت من الحكاية درعا ضد الفناء وتؤسس لجمالية انفتاحية تظل قادرة على مشاكسة القارئ واستفزاز الناقد، مهما تعاقبت العصور وتغيرت المناهج.

إنَّ مدونة "ألف ليلة وليلة" في جوهرها تجلٍّ عبقري للذات العربية وهي تعيد صياغة الوجود شعراً وسرداً، وتجترح لنفسها خلوداً عصياً على الاندثار. لقد انصهرت طبقات الكتاب المتعاقبة في أتون الثقافة العربية، لتستوي نصاً يرتدي ملامح إسلامية أصيلة، صبغت الوجدان السردي بصبغتها النهائية، ومنحت المتخيل هويته الحضارية. إن طبعات الكتاب، على اختلاف مساراتها وتعدد أصولها الأولى، لم تكن سوى محطات لتكريس هذا الانتماء، حيث استحال النص عبر خصائص بنائه السردي الفريد إلى معمار جمالي متصل بروح الأمة. لقد فرضت اللغة العربية سطوتها، وحوّلت الحكاية من صدى للأساطير الغابرة إلى وثيقة فنية تنبض برؤية العالم من منظور إسلامي يعلي من شأن الحكمة، ويجعل من البلاغة درعاً للوجود وسبيلاً للنجاة.

إنَّ صهرَ المرجعيّاتِ الدينيةِ والبنياتِ الأسطوريةِ داخلَ ألف ليلة وليلة قد أفرزَ حقيقةً جماليّةً تقومُ على وحدةِ المتناقضات، إذ استحالَ التفاعلُ بينَ اليقينِ الديني والخيالِ الأسطوري إلى طاقةٍ محرّكةٍ أخرجت النصَّ من سكونيّةِ المرجعِ إلى حركيّةِ الإبداع. لقد أفضى هذا التداخلُ البنيويُّ إلى صياغةِ

إنَّ استجابة نص "ألف ليلة وليلة" للإجراءات التناصية الدينية أفرزت **وحدةً نسقيةً** صهرت المواريث السردية القديمة في بوتقة القيم الحضارية العربية الإسلامية، حيث أدى التفاعل مع المرجعيات القرآنية والحديثية والعلوم الإسلامية إلى استيعاب المتخيل وتحويل الخارق للعادة إلى برهان معرفي يتسق مع الرؤية الكونية التوحيدية. ولقد حققت آليات التناص مأسسةً للبعد المعرفي، مفرزة" **عجائبيةً منضبطةً**"بالقداسة –لا سيما في التمثلات السليمانية– التي أخضعت الكائنات الغيبية للنواميس الإيمانية، وهو ما سمح بدمج المتناقضات المرجعية وصهرها في لسان عربي مبين. إنَّ هذا التداخل النصي أنتج في المحصلة جماليةً تقوم على الحكمة والاتعاظ، وتؤسس لواقعية سحرية تستمد دهشتها من الفن وشرعيتها من روح الهوية والدين.

إنَّ اشتباك نص ألف ليلة وليلة مع البنيات الأسطورية قد أفرز **نظاماً سيميائياً** أعاد صياغة المتخيل وفق مقتضيات السرد العربي، حيث أنتج التناص مع أساطير الخلق والتكوين **كوسمولوجيا حكائية** حوّلت البدء الأسطوري من خرافة معزولة إلى إطار مرجعي يفسر نظام الكون وسلطة المركز، مما منح الحكاية عمقاً وجودياً يتجاوز السرد البسيط. ولقد أفضى العمل وفق نموذج "أسطورة الرحلة" إلى تحويل الحركة المكانية من مغامرة مادية إلى **مسار معرفي**، استحال فيه "الوفق" والطلسم أدوات لضبط الصراع بين الإرادة الإنسانية والقوى الغيبية، وهو ما سمح بدمج العجائبي في صلب الواقعي دون إخلال بالمنطق السردي. كما أفرز التفاعل مع "أساطير المسخ " **جمالية التحول** كتمثيل رمزي لتبدلات النفس البشرية، حيث استحال التغيير الجسدي أداة عقابية أو اختبارية تعيد صياغة مفهوم الهوية والمصير. إنَّ هذه التفاعلات الأسطورية قد حققت في محصلتها **وحدة عضوية** صهرت المواريث الكونية القديمة في أتون الرؤية التوحيدية، محققةً استجابة نصية جعلت من الأسطورة وسيلة لتعميق الواقع وتثبيت الخصوصية الثقافية للمتن.

إنَّ التراسلَ البنيويَّ بينَ المرجعيةِ الدينيةِ والمكوّنِ الأسطوريّ قد صاغَ لليالي **معماراً سردياً متلاحماً**؛ حيثُ استحالَ المقدسُ مِحوراً ناظماً لشتاتِ "الخيالِ الأسطوري"، محوّلاً العجائبيَّ من فائضٍ دلاليّ إلى برهانٍ معرفيٍّ منضبطٍ داخلَ الهيكلِ الحكائي. لقد حققت هذهِ الجماليةُ انصهاراً بينَ منطقِ العقيدة ودهشةِ الخرافة، فغدت الأسطورةُ بمثابةِ **الجهازِ التنفيذيّ** للرؤيةِ الكونيةِ الإسلامية، مما أفرزَ نصاً موسوعياً متماسكاً يذيبُ الفواصلَ بينَ الواقعيّ والمتخيّل، ليُعيدَ بناءَ الذاكرةِ الحضاريةِ وفقَ صياغةٍ فنيةٍ تجمعُ بينَ سلطةِ المرجعِ وطلاقةِ الإبداع.

واتصالاً بما حققه التناص الديني والأسطوري من تأطيرٍ للمتخيل، جاء **التناص التاريخي** ليمنحَ هذا المعمار السردي مشروعيته الواقعية وزخمه الحضاري، محولاً "الوثيقة" من حيادها التاريخي إلى طاقة سردية فاعلة.

فمن خلال استحضار **الشخصيات الكبرى**، نجح النص في صياغة أيقونات حكائية ذابت فيها الحقيقة التوثيقية في المتخيل الشعبي، مما أتاح تمرير نقد سياسي وأخلاقي مضمر تحت غطاء الحكاية، بينما أنتج التناص مع **المدن والأحداث الكبرى** "جغرافيا نصية" تجاوزت الحيز الجغرافي لتصبح فضاءات رمزية تعكس صراعات السلطة وتحولات المجتمع. إنَّ هذا التداخل قد حقق في محصلته **تأريخاً جمالياً** بديلاً، انصهرت فيه الوقائع بالخيال لتتحول الذاكرة التاريخية إلى نسق ثقافي حي، يمنح الليالي ثقلها الزماني ويوائم بين حقيقة الماضي ودهشة الفن السردي.

أدى انفتاح النص على أجناس أدب الرحلة، وعالم الحيوان، والكدية، والمناظرة إلى **تفتيت حدود النوع الأدبي** الواحد لصالح بناء نص جامع يستوعب المنجزات النثرية العربية كافة، حيث استحال المسار المكاني إلى **ديناميكية للمثاقفة** واكتشاف الآخر، بينما مأسست الرموز الحيوانية واللعب اللغوي أطر الحجاج والحكمة داخل الحكاية. إنَّ هذا التضافر الأجناسي قد أفرز **جمالية تقوم على التعدد والتهجين**، حوّلت المعمار السردي لليالي إلى مرآة موسوعية تذيب الفواصل بين الوعظ والترفيه، وتؤسس لشعرية حداثية تتجاوز أحادية الصوت نحو فضاء حواري رحب يعكس ثراء الهوية الأدبية وقدرتها الفائقة على التجدد والاحتواء.

كما نجح **التناص السوسيوثقافي** في تفعيل آليات التحاور بين **الأنساق المضمرة** داخل جسد الليالي؛ إذ لم تعد القيم، والتقاليد، والمعتقدات الشعبية مجرد فضاء خارجي، بل تحولت إلى قوى محركة تتصارع وتتحاور في عمق المتن السردي. ولقد تجلّى هذا التحاور في قدرة النص على صهر ثقافة النخبة بالثقافة الشعبية، وتمرير نسق "الهامش" ليحاور نسق المركز، مما أتاح تعرية المسكوت عنه وسخرية الوعي الشعبي من السلطة الرسمية. إنَّ هذا التداخل قد كشف عن حيوية النص في امتصاص صخب الحياة اليومية وإعادة إنتاجه داخل نسق جمالي بليغ، حوّل الحكاية إلى **أنثروبولوجيا فنية** تعكس صراعات المجتمع وتحولات الهوية، وتؤكد قدرة الليالي على استيعاب التناقضات السّوسيوثقافية وصهرها في جسد نصي واحد يتسم بالثراء والتعقيد

إنَّ اشتغالَ التناص في مدونة ألف ليلة وليلة **آليةٌ تحويليةٌ** صهرت الأنساقَ المرجعيةَ في بوتقةٍ سرديةٍ واحدة، ملغيةً التراتبيةَ التقليديةَ بين الأصلِ والفرع، ومحققةً انتقالاً بنيوياً من استعادةِ الذاكرةِ إلى **امتصاصِ المحمولاتِ وحوارِها النقدي** .وتتجسدُ الفاعليةُ الجماليةُ لهذا الاشتغالِ في هندسةِ **"عجائبيّ معقول** "يمنحُ الخارقَ مشروعيةً وجوديةً مستمدةً من رصانةِ اليقينِ والذاكرةِ الجمعية، مما يُدرجُ اللامعقولَ ضمنَ نسقٍ معرفيّ شرعيّ ومقبول. ويكشفُ هذا التضافرُ الكليُّ عن **معمارٍ سرديّ موسوعيّ** تذوبُ فيهِ الفواصلُ بينَ المركزِ والهامش، وينصهرُ فيهِ صخبُ الأنساقِ السوسيوثقافيةِ بجلالِ المقدس، مفرزاً **واقعيةً سحريةً** تتجاوزُ الأطرَ الوظيفيةَ الضيقةَ

نحو صياغةِ هويةٍ نصيةٍ هجينةٍ تختزلُ تحولاتِ الحضارةِ في بنيةٍ حكائيةٍ معقدة. إنَّ هيمنةَ هذا التفاعلِ النسقيّ تُفعلُ آلياتِ التحاورِ بينَ **الأنساقِ المضمرة**، محولةً القيمَ والمعتقداتِ إلى قوىً محركةٍ تتصارعُ في عمقِ المتن، لتستقرَّ التجربةُ السرديةُ في محصلتِها النهائيةِ كبنيةٍ **أنثروبولوجيةٍ فنيةٍ** تجمعُ بينَ سلطةِ المرجعِ وجموحِ الإبداعِ في كونٍ نصيٍّ متماسكٍ وعابرٍ للأنماط.

لقد اعتمدت الدراسة منهجًا **تحليليًا–تركيبيًا** يقوم على قراءة النص الأصلي في تفاعله مع مدونات دينية وتاريخية وأسطورية وأدبية، وعلى مقاربة الحكايات المختارة بوصفها وحدات سردية تستبطن نصوصًا غائبة تتراوح بين الواضح والمضمر. وقد سمح هذا المنهج بالكشف عن أن التناص في الليالي ليس ظاهرة سطحية بل هو **بنًى داخلية** تحكم بناء القصص: في تشكيل الشخصيات، وفي هندسة الزمن، وفي بناء الفضاء، وفي تعددية الأصوات والحوارية، وفي تكوين الإيقاع السردي.

بناءً على النتائجِ السرديةِ والمعرفيةِ التي خلصت إليها الدراسة، تتبلورُ **التوصياتُ البحثيةُ** في المساراتِ الآتيةِ لتعميقِ فضاءاتِ القراءةِ في هذا المنجزِ الكوني:

- **اعتمادُ أنموذجٍ تحليليٍّ متكامل** :ضرورةُ صياغةِ منهجيةٍ نقديةٍ شموليةٍ قادرةٍ على استيعابِ مدونةِ ألف ليلة وليلة في كليتِها، بما يتجاوزُ القراءاتِ الجزئيةَ نحو تحليلٍ بنيويٍّ يربطُ بينَ الوحداتِ السرديةِ ومرجعياتِها العميقة.
- **التأسيسُ لمختبراتٍ نقديةٍ جديدة** :تُعدُّ المدونةُ أرضيةً خصبةً لتأسيسِ منطلقاتٍ نظريةٍ مختلفة، قادرةٍ على توليدِ مفاهيمَ نقديةٍ تنبعُ من خصوصيةِ النصِ العربيّ وتستجيبُ لتعقيداته.
- **الريادةُ الأجناسيةُ والاستشرافية** :رسّخت الليالي دعائمَ كافةِ الأجناسِ الأدبيةِ (القديمة، والحديثة، والمعاصرة)، وهي لا تزالُ تمتلكُ طاقةً توليديةً تجعلُها صالحةً كأرضيةٍ لأجناسٍ أدبيةٍ وممارساتٍ نصيةٍ لم تظهر بعد.
- **المرونةُ المنهجيةُ والنظرية** :يُمثلُ النصُّ متناً يستجيبُ بمرونةٍ عاليةٍ لكافةِ المناهجِ والنظرياتِ النقدية، بدءاً من البنيويةِ والسميائيةِ وصولاً إلى نظرياتِ التلقي وما بعدَ الحداثة، مما يجعلهُ حقلاً مفتوحاً لاختبارِ كفاءةِ الأدواتِ النقدية.

- **استقصاءُ المسكوتِ عنه جغرافياً** :وجوبُ البحثِ في أسبابِ غيابِ أو تغييبِ الفضاءِ الجغرافيّ لشمالِ إفريقيا والأندلس، والتقصي حولَ ما إذا كانَ هذا الغيابُ انقطاعاً حقيقياً أم حضوراً مضمراً تحتَ عباءةِ الرموزِ والأنساقِ المختفية.
- **الاشتغالُ الأنثروبولوجيُّ الثقافي** :تعميقُ الدراساتِ الأنثروبولوجيةِ حولَ مكوناتِ الشعوبِ والثقافاتِ المتداخلةِ في الليالي، للكشفِ عن بنيةِ المجتمعاتِ وتمثلاتِها القيميةِ والحضاريةِ كما صاغها المتخيلُ السردي.
- **سيميائيةُ التسميةِ والتعيين** :توجيهُ الجهودِ البحثيةِ نحو دراسةِ سيميائيةِ الأسماءِ (شخصياتٍ وأماكنَ)، لفكِّ شفراتِ الدلالةِ والرمزيةِ التي منحت لكلِّ اسمٍ ثقلاً أيقونياً داخلَ نسيجِ الحكاية.

وختاماً، أحمد الله حمداً يليق بجلاله على التمام، مدركاً في الوقت ذاته أن البناء البشري يعتريه القصور، فلكل شيء إذا ما تم نقصانُ، وما كمالُ القول والعمل إلا لله وحده. فما كان فيه من توفيق فبفضل الله ومنّته، وما كان من سهو أو تقصير فمن نفسي. آملاً أن يكون هذا الجهد فاتحة خيرٍ وبدايةً لمسارات أرحب من النفع والعطاء.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أ. كتب التفسير وعلوم القرآن:

1. أحمد بن جرير الطبري، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2000.
2. عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، تحقيق: سامي محمد السلام، ط2، دار طيبة، مكة، 1999.
3. محمد علي الصابوني. **صفوة التفاسير**، دار الصابوني، السعودية، ط11، 2013، ج2

ب. كتب متون الحديث وشروحه:

4. ابن أبي شيبة، **المصنف**، تحقيق: سعد الشثري: ط1، دار كنوز إشبيليا، الرياض، 2015.
5. ابن المبارك، **كتاب الزهد والرقائق**، تحقيق وتعليق: أحمد فريد، ط1، دار المعارج الدولية للنشر، 1995.
6. ابن ماجه، **سنن ابن ماجه**، ط1، دار الفكر، بيروت، 2003،
7. أبو الحسن مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري، **مختصر صحيح مسلم**، شرح ومراجعة: سعيد محمّد اللحام، ط1، دار الهلال، بيروت.
8. أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، **الجامع المسند الصحيح المختصر**، تحقيق: محمد زهير بن ناصر، ط1، دار طوق النّجاد، دمشق، 1422هـ
9. أحمد بن حنبل، **المسند**، تحقيق: شعيب الأرنؤوط وآخرون، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1421بهـ، ج20،
10. أبو بكر البيهقي، **الاعتقاد والهداية إلى سبيل الرشاد عن مذهب السلف وأصحاب الحديث**، تحقيق أحمدع صام الكاتب، ط1، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1981.
11. محمد بن عيسى الترمذي، **سنن الترمذي**، تحقيق: أحمد محمد شاكر وآخرون، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ط)

ت. كتب معاجم اللغة:

12.أبو الحسين أحمد ابن فارس ابن زكرياء، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط1، مج 5، دار الجيل، بيروت، 1991.

13.أبو الحسين أحمد ابن فارس ابن زكرياء، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، (ط د)، دار الفكر، بيروت، 1979، مج 5.

14.أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور، (د.ت)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، مج 7.

15.أمين سلامة، **معجم الأساطير اليونانية والرومانية**، ط2، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والاعلان، 1988.

16.سعاد الحكيم، **المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة**، ط1، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

17.مجد الدين محمد بن يعقوب، الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، ط8، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2005.

18.مجدي وهبة، كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.

ث. قائمة المصادر:

19.ألف ليلة وليلة، الطبعة الأولى، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، 2015. (أربعة أجزاء)

20.، أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت: المكتبة العصرية، د.ت، الجزء الأول.

21. أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت: دار المعرفة، مج 3.

22.أبو الحسن محمد بن أحمد بن جبير، الكناني الأندلسي البلنسي، **رحلة ابن جبير**، نقلًا عن: حجي حمزة الوزنة السليماني، **ملامح من حضارة دمشق من الفتح الإسلامي حتى العصر الأموي**، مجلة المؤرخ العربي، العدد 11، 2003.

23.أبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، ج1، دار الكتب المصرية، 1913.

24.أبو الفرج بن الجوزي البغدادي، **تلبيس إبليس**، (دط)، دار ابن خلدون، الإسكندرية، (باب ذكر تلبيسه على الزهاد).

25.أبو الفرج عبد الرحمان، بن علي، بن محمد، بن علي، ابن الجوزي البغدادي، **مناقب أمير المؤمنين عمر بن الخطاب** رضي الله عنه، حققه: عامر حسن صبري التميمي، ط1، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، البحرين، 2013.

26. أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحي، **مقامات بديع الزمان الهمذاني.**، شرح محمد الدين عبد الحميد، مكتبة الأزهر القاهرة، ط2، دت.

27.أبو الفضل عبد الرحمان بن أبي بكر الخضيري المصري الشافعي، جلال الدين السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، تحقيق: مركز الدراسات القرآنية، (دط)، السعودية: مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، 1426هـ، ج2

28.أبو القاسم عبد الكريم ابن هوزان القشري، **الرسالة القشرية**، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د ط، 2001، باب المجاهدة.

29.أبو القاسم علي بن الحسن الشافعي بن عساكر، **تاريخ مدينة دمشق**، تحقيق: محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العمري، ج1، دار الفكر، دمشق.

30.أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي، **تاريخ بغداد أو مدينة السلام**، تحقيق: مصطفى عبد القادر عط، ط2، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.

31.أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي، **دلائل الاعجاز**، تعليق: محمود محمد شاكر، ط3، مطبعة المدني، جدة، 1992.

32. أبو بكر محمد بن الطيب بن الباقلاني، **كتاب التمهيد**، تحقيق: رتشرد يوسف مكارثى اليسوعى، المكتبة الشرقية، بيروت، 1957.

33.أبو بكر محي الدين بن عربي، **الفتوحات المكية**، دار الكتب العلمية بيروت، د ط د س، ج 1، ص 354.

34.أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج8، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1979.

35.أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، ط1، دار ابن حزم، بيروت، .2005.

36.أبو حامد الغزالي، **المنقذ من الظلال**، مجموعة رسائل الإمام الغزالي، المكتبة التوفيقية، القاهرة، د ت.

37.أبو عبد الرحمن محمد بن الحسين بن موسى السلمي، **تسعة كتب في أصول التصوف والزهد**، تحقيق سليمان إبراهيم آتش، الطبعة الأولى، الناشر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، 1993.

38.أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن أيوب، ابن قيم الجوزية، **مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين**، تحقيق محمد حامد الفقي، ط2، الجزء الثاني، دار الكتاب العربي، بيروت، 1973.

39.أبو عبد الله محمد بن بطوطة، **رحلة ابن بطوطة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار**، تحقيق: محمد عبد المنعم العريان، مراجعة: مصطفى القصاص، ج1، ط1، دار إحياء العلوم، بيروت، 1987.

40.أبو عبد الله محمد بن سعد بن منيع الزهري، **الطبقات الكبرى**، تحقيق: إحسان عباس، ج3، ط1، دار صادر، بيروت، 1968م

41. أبو عبد الله محمد بن محمد عماد الدين الكاتب الأصفهاني، **الفتح القسي في الفتح القدسي**، تحقيق: محمد صبيح، دار المنار، القاهرة، 2004.

42.أبو عثمان عمرو بن بحر، الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998، ج1.

43.أبو عثمان عمرو بن لحر الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ج3، ط2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1965.

44.أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، الأزدي، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، 1972، ج2.

45.أبو علي الحسين بن علي بن سينا، **القانون في الطب**، وضع حواشيه محمد أمين الضناوي، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيوت لبنان، 1999.

46.أبو محمد القاسم بن علي الحريري، **مقامات الحريري**، شرح وتقديم: عيسى سابا، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1979.

47.أبو محمد عبد الله بن مسلم، بن قتيبة، **أدب الكاتب**، تحقيق: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت، 1986.

48.أبو محمد عبد الله بن مسلم، بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ج1

49.أبو نصر سراج الطوسي، **اللمع**، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ط1، 1960م.

50.بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1376هـ/1957، ج1.

51.بهاء الدين بن شداد، **النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية**، تحقيق: جمال الدين الشيال، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964.

52.تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي بن عبد القادر المقريزي، **السلوك لمعرفة دول الملوك**، تحقيق: محمد مصطفى زيادة، ج1 (القسم الثالث)، دار الكتاب المصرية، دت.

53.جلال الدين الرومي، **غربال الرّوح مختارات من غزلياته ورباعيّاته**، ترجمة: عاشور الطويبي، ط1، منشورات الجمل، بيروت، 2015.

54.جلال الدين الرومي، **مثنوي**، ترجمة: إبراهيم الدسوقي شتا، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1996.

55.جلال الدين الرومي، **مختارات من ديوان شمس الدين التّبريزي**، ترجمة: إبراهيم الدسوقي شتا، ج1، ط2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.

56. جورج غريب، **أدب الرحلة تاريخه وأعلامه**، المسعودي-ابن بطوطة- الريحاني ط1، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1972.

57.الحسين بن منصور الحلاج، **ديوان الحلاج، أخبار الحلاج وكتاب الطواسين**، وضع حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2002.

58.شرف الدين أبو حفص عمر، **ديوان ابن الفارض**، (دط) دار صادر بيروت، (د ت).

59.شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، **سير أعلام النبلاء**، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرون، ط11، ج9، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1417هـ/ 1996م.

60.شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي، **المستطرف في كل فن مستظرف**، تحقيق: مفيد محمد قميحة، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986.

61.ضياء الدين، ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، (دط)، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1990.

62.عبد الرحمان بن محمد الخضرمي الإشبيلي، **رحلة ابن خلدون** (1352-1401)، تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.

63.عبد الرحمن بن خلدون، **كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر**، تحقيق خليل شحادة، ط2، دار الفكر، بيروت، 2001، ج3.

64.عبد الله بن المقفع، **كليلة ودمنة**، تحقيق، الفيلسوف الهندي بيدبا، ترجمة المطبعة الأميرية ببولاق، القاهرة، 1937.

65.عبد المجيد الشرنوبي، **شرح الحكم العطائية**، علق عليه عبد الفتاح البزم، ط2، دار ابن كثير، دمشق، 1989.

66.محمد بن عبد الكريم الجزري الشيباني، **الكامل في التاريخ – تاريخ ابن الأثير**، دار صادر، بيروت، 1966م، ج8، ج11.

67.محي الدين بن علي ابن العربي، **ديوان ترجمان الأشواق**، ط1، دار المعرفة للطباعة والنشر،بيروت، 2005.

68.محي الدين بن علي ابن العربي، **فصوص الحكم**، تحقيق: أبو العلا عفيفي، (دط)، دار الكتاب العربي، بيروت.

69.المقدس (العهد القديم)، **سفر الملوك الأول**، ترجمة سميث وفان دايك. الإصحاح 4،

70.**ملحمة جلجامش**، ترجمة طه باقر، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

71.هوميروس، **الأوديسة**، ترجمة دريني خشبة، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1961.

ج. قائمة المراجع باللغة العربية:

72.أحمد أمين: **ضحى الاسلام**، ج1، ط2، المكتبة التّوفيقية، القاهرة، 1934.

73.أحمد جابر جبران، **التعليقات السنية على متن العقيدة الطحاوية**، (دط)، دار العلوم الدينية، مكة المكرمة.

74.أحمد حسين حسن، **أدب الكدية في العصر العباسي**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، 1986.

75.أحمد زين الدين، **الديني والدنيوي قراءة في فكر مرسيا إلياد**، ط1، بيسان للنشر والتوزيع، حزيران، 2018.

76.أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد**، ط1، دار الآفاق العربية القاهرة، 2007.

77.إدغار موران، **في الجماليات**، ترجمة: يوسف تيبس، (د ط)، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، 2019.

78.**ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى**، تحقيق: محسن مهدي، ط3، دار المدى، بيروت، 2023.

79.إمبرتو إيكو، **القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996.

80.أميرة الشيخ رضا فرحات، **الزنج وثورتهم المنسية**، ط1، دار المحجة البيضاء، لبنان، 2011.

81.أوفيد، **مسخ الكائنات**، ميتامورفوزس، ترجمة ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.

82.أيلين تشيان، **الأطلال الناطقة: إعادة قراءة لحكاية مدينة النحاس**، المركز: مجلة الدراسات العربية، مج1، 2022.

83.تمام حسان، **الأصول، دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب**، (د ط)، عالم الكتب، القاهرة، 2000.

84.تيزفيطان تودوروف ميخائيل باختين، **المبدأ الحواري**، ترجمة فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

85.جمال مباركي، **التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر**، ط1، إصدارات رابطة الإبداع الثّقافية، الجزائر، 2003.

86.جوزيف كامبل، **قوة الأسطورة**، ترجمة حسن صقر، ميساء صقر، ط1، دار الكلمة للنشر والتوزيع، سوريا، 1999.

87.جوزيف كامل، **البطل بألف وجه**، ترجمة حسن صقر، ط1، دار الكلمة للنشر والتوزيع سوريا دمشق، 2003.

88.جوليا كريستيفا، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991.

89.جيمس جورج فرايزر، **الغصن الذهبي: دراسة في السحر والدين**، ترجمة نايف الخوص، ط1، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2014.

90.خزعل الماجدي، **بخور الآلهة**، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، الأهلية للنشر والتوزيع، لبنان، 1998.

91.داود عطاشة الشوايكة، مصطفى محمد الفار، **دراسات أدبية في الفنون النثرية**، ط1، دار الفكر، عمان، الأردن، 2009.

92.رمزي المنياوي، **أغرب شخصيات التاريخ**، دار الكتاب العربي، دمشق، 1980.

93.رولان بارت وآخرون، **طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)**، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط 1992.

94.رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، ط1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1996.

95.رولان بارت، **لذة النص**، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، ط1، مكتبة الأدب المغربي دار لوسووي، باريس، 1988.

96.رولان بارت، **نقد وحقيقة**، ترجمة: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، 1994.

97.سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي، النص والسياق**، ط3، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان. 2001.

98.سهير القلماوي، **ألف ليلة وليلة**، ط1، دار المعارف، مصر، 1959.

99.شكري عزيز الماضي، **في نظرية الأدب**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2005.

100. شوقي أبو خليل، **هارون الرشيد أمير الخلفاء وأجل ملوك الدنيا**، دار الفكر، دمشق سوريا، ط4، 1991.

101. طه عبد الباقي سرور، **محي الدين بن عربي**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2013.

102. عادل صالح حسن نعمان القباطي، **التناص سياقاته وآلياته في شعر أبي نواس**، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2018.

103. عبد الحق بلعابد، **عتبات** (جيرار جونيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، 2008.

104. عبد الستار إبراهيم الهيتي، **الحوار الذات والآخر**، الجزء الأول، ط1، سلسلة كتاب الأمة، السنة الرابعة والعشرون، العدد 99، الدوحة: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بقطر، 2004م

105. عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، **المعرفة والسلطة**، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1994.

106. عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، سلسلة عالم المعرفة، (د ط)، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت 1998.

107. عبد الفتاح كيليطو، **العين والإبرة دراسة في ألف ليلة وليلة**، ترجمة: محمد النحال، مراجعة: محمد برادة، الفنك للترجمة العربية، الدار البيضاء، 1996

108. عبد الله إبراهيم، **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2010،

109. عبد الله إبراهيم، **السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، ط1، دار الأمان، الرباط، 1992.

110. عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، من البنيوية إلى التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

111. عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.

112. عبد الله الغذامي، **تشريح النص** مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006.

113. عبد الله الغذامي، عبد النبي السطيف، **نقد ثقافي أم نقد أدبي؟**، ط1، دار الفكر، بيروت، 2004.

114. عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، ط2، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2010.

115. عبد النور إدريس، **التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي**، الرواية النسائية أنموذجا، ط1، منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس-المغرب، 2015.

116. عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي-عرض وتفسير ومقارنة**، ط3، دار الفكر العربي، 1974.

117. عز الدين المناصرة، **علم التناص المقارن**، ط1، دار مجدي اللأوي، عمان الأردن، 2006.

118. عزة شبل محمد، **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، 2009.

119. علي أبو ملحم، **في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن**، المؤسسة الجماعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1990.

120. عياد بومزراق، **إشكاليات المصطلح وتعطل النظرية النقدية كتابات أدونيس وجابر عصفور أنموذجا**، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، لبنان، 2022.

121. فراس السواح، **الأسطورة والمعنى**: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، الطبعة الأولى، دار علاء الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2001.

122. فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى**، دراسة في الأسطورة، سوريا وبلاد الرافدين، ط، 11دار الكلمة، دمشق، 1988.

123. فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية**، ترجمة: حميد لحمداني وجلال المهدي، (د ط)، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987.

124. كلود ليفي شتراوس، **الأسطورة والمعنى**، ترجمة شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

125. لوكيوس أبوليوس، **الحمار الذهبي (أو التحولات)**، ترجمة: عمار الجلاصي، د ط، د ت.

126. محسن جاسم الموسوي، **المرجعية الإسلامية لألف ليلة وليلة: المكونات السردية والعلماتية والدينية والاجتماعية والسياسية لفضاء السرد**، ترجمة: حبيبة حسن، ط1، دار كلمة للنشر والتوزيع، 2023.

127. محمد أحمد الطيب، **علم الاجتماع السياسي**، ط1، منشورات جامعة السابع من ابريل، ليبيا، 2007.

128. محمد شفيق غربال وآخرون (نخبة من العلماء)، **تاريخ الحضارة المصرية، العصر الفرعون**، مج 1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د ت.

129. محمد عبد العبود مرسي، **علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز، بين نظرتي الفعل والنسق الاجتماعي**، ط1، مكتبة القصيم الحديثة، السعودية، 2001.

130. محمد مجيب، **تاريخ الحضارة الهندية**، ترجمة محمد نعمان خان، مراجعة أحمد زبير الفاروقي، ط1، مؤسسة الفكر العربي، بيروت، 2016.

131. محمد محمد خاطر السوافيري، **البرامكة ودورهم في الحياة الفكرية في العصر العباسي الأول**، ط1، دار حمورابي للنشر، عمان الأردن، 2008.

132. محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**: استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.

133. محمود حمدي زقزوق، أحمد الطيب، وآخرون، **موسوعة المفاهيم الإسلامية العامة**، المجالس الأعلى للشؤون الإسلامية مصر، 2003.

134. مرسيا إلياد، **المقدس والمدنس**، ترجمة عبد الهادي عباس المحامي، الطبعة الأولى، دار دمق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1988.

135. مسالتي عبد البشير، **جماليات الأسلوب في الخطاب الشعري القديم**، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2019.

136. مصطفى البغا ومصطفى الخن وعلي الشريجي، **الفقه المنهجي على مذهب الإمام الشافعي**، ط4، دار القلم دمشق، 1996.

137. ميخائيل عواد، **ألف ليلة وليلة مرآة الحضارة والمجتمع في العصر الإسلامي**، (دط)، مديرية الفنون والثقافة الشعبية بوزارة الأرشاد، 1962.

138. ميرسيا إلياد، **مظاهر الأسطورة**، ترجمة نهاد خياطة، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991.

139. ميشيل فوكو، **نظام الخطاب**، ترجمة: محمد سبيلا، ط1، دار التنوير، بيروت، 1984.

140. هدى مصطفى طالب أمين، **المتعاليات النّصية في شعر خزعل الماجدي**، ط1، دار الصادق الثّقافية، بغداد، 2023.

141. هشام أبو الحسن علي الحسن، **الله والانسان عند جلال الدين الرومي**، **(دط)** مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، (دت).

142. يوري لوتمان، **جماليات المكان**، ترجمة: أحمد طاهر حسنين مجموعة من الباحثين، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988.

ح. المجلات والدوريات:

143. إبراهيم عكيل، **حركة النشر والتأليف العربية حول ألف ليلة وليلة**، *Manuscrits arabes des Mille et Une Nuits*، إشراف أبو بكر شايبي، Espaces et Signes باريس، 2016. (hal-03855161). https://hal.science/hal-03855166v1 (تاريخ الاطلاع: 12أفريل 2021)

144. أحمد الزغبي، **النص الغائب دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الحاضر**، مجلة مكناسة، العدد 7، يناير 1993.

145. أحمد براهيمي، **السياق ماهيته وأهميته**، مجلة المحترف لعلوم الرياضة والعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 9، العدد 2، 2022

146. أحمد علي جودة، **الصورة النمطية السلبية في ترجمات ألف ليلة وليلة**، دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 51، العدد 3، سبتمبر 2024.

147. أسماء فالح المومني، **المناظرة الأدبية في العصر العباسي**، مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث، الأردن، المجلد (7)، الملحق (2)، 2021.

148. أميمة أبو بكر، **المسخ في حكايات ألف ليلة وليلة**، مجلة فصول، مج13، ع1، 1994.

149. بشير أبرير، **مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث**، مجلة علامات، العدد 49، مجلد 13، 2003.

150. **البصرة في مجلة لغة العرب**، مركز إحياء التراث التابع لدار مخطوطات العتبة العباسيّة المقدّسة، ط1، مكتبة ودار مخطوطات العتبة العباسية المقدسة، كربلاء، العراق، 2016.

151. حسن محمد علي منتهى، **فن المعارضات الشعرية**، مجلة الدراسات المستدامة، مج5، ع1، 2023.

152. حسناء سعادة، **نماذج من حكايات ألف ليلة وليلة**، دراسة في مستويات السرد ووضعيات السارد، مجلة جامعة الوصل للدراسات الإسلامية والعربية، ع57، 2019

153. حليمة الشيخ، **التناص: الأصول الفلسفية والآفاق النقدية**، مجلة الحوار الثقافي، المجلد الثاني، العدد الثاني، 2013.

154. خضير علي محمد بشارات، **التناص الديني في الشعر الأندلسي**، المجلة الالكترونية الشاملة متعددة التخصصات، العدد 51، سبتمبر2022.

155. صهيب حازم عبد الرزاق الغضنفري، **الوزراء في العصر العباسي من خلال كتاب الفرج بعد الشدة للمحسن التنوخي**، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 10، العدد 1، 2010.

156. عادل بوديال، آمال كبير، **مركزية الأنثى ودهشة الحكي في ألف ليلة وليلة**، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 13، العدد 1، مارس 2021.

157. عبد الحق قاسمي، **أجناس الكلام الأولية والثانوية عند باختين**، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام السابع، العدد 64، 2020.

158. عبد الرحيم بوشافور، **حضور النسق الديني في الرواية الجزائرية** – مقاربة ثقافية لرواية مملكة الزيوان، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 12، العدد 03، نوفمبر 2020.

159. عبد المجيد الحسيب، **حوارية الفن الروائي**، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية العلوم والآداب الإنسانية مكناس،2007.

160. عبد الهادي بوراس، حواس بري، **التناص القرآني وجماليته في الشعر العربي القديم**، مجلة قراءات، المجلد 14، العدد 01، 2022.

161. عبد الواحد شريفي، **ألف ليلة وليلة: الأصول والتطور**، مجلة آفاق المعرفة، عدد441، جانفي2000

162. عثمان رواف، **التناص التاريخي في الرواية الجزائرية: بين الرؤية المقدسية وإعادة القراءة**، مجلة منتدى الأستاذ، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، المجلد 10، العدد 1، جانفي 2014،

163. عدلان رويدي، **مرجعيات القراءة المنتجة عند جوليا كريستيفا**، دليل الآداب واللغات، المجلد 2، العدد 1، 2023.

164. عصام سخنيني، **ثورة الزنج رؤية جديدة**،255-270هـ، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية جامعة الكويت، الرسالة 259، الحولية 27، مارس 2007 تاريخ الاطلاع 2025/04/17 https://doi.org/10.34120/aass.v27i259.653

165. العمري بوهزة، مهدية ساحل، **الأنساق الثقافية: المفهوم والاشتغال**، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 14، العدد 02، 2021،

166. فايزة بلخير، **تصورات الجسد اجتماعيا**، مجلة دراسات إنسانية، جامعة مستغانم الجزائر، ع4، 2018، ص139.

167. كريم الطاهري، **إشكالية ترجمة مصطلحات التناص إلى اللغة العربية**، مجلة اللغة الوظيفية، المجلد الثامن، العدد 2، 2021.

168. ليلى جغام، **حجاجية المثل في نصوص "كليلة ودمنة" لابن المقفع**-دراسة في باب الأسد والثور، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 6، العدد 12، 2013.

169. محمد سيف الإسلام بوفلاقة، **مفاهيم الجمال والجمالية في الخطاب النقدي العربي الجديد**، مجلة مهد اللغات، المجلد 4، العدد 4، 2022.

170. محمد عبد الحسين محمد الخطيب، علاوي كاظم كشيش، **الاقتباس والتناص نظرة في إشكالية المصطلحات والمفاهيم والتطبيقات**، مجلة التّأويل وتحليل الخطاب، مج2، العدد 1، 2021.

171. محمد علي غوري، **مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم**، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، العدد 18، 2011.

172. محمود قادوم ، **القصة القرآنية في شعر محمود درويش بين التشكّل الجمالي والبعد الرمزي**، قصة سيدنا يوسف عليه السلام نموذجا، مجلة هيتيت للإلاهيات (Hitit Theology Journal)، مج 21، العدد 2، ديسمبر 2022.

173. مصباح نصر مسعود أذنيّة، **التناص بين الشعر والنثر: دراسة في المصطلح والمفهوم**، مجلة جامعة بني وليد للعلوم الإنسانية والتطبيقية، المجلد 10، العدد 2، 2025.

174. مهدي يعقوب فرحاني، **تجليات التناص القرآني في الشعر الفلسطيني الحديث**، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مج27، ع6، 2019.

175. ناجم مولاي، **مفهوم الإنسان الكامل في الفكر الصوفي**، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد السابع، جانفي 2012.

176. نبيلة سكاي، **نظرية التناص عند جوليا كريستيفا، من التناص إلى الإنتاجية**، مجلة دراسات معاصرة، الجزائر، المجلد 6، العدد 01، جوان 2022.

177. نبيهة خالد حيدرة، بلقاسم الجطاري، **التناص أحد قضايا النقد العربي الحديث**، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية، مج24, الإصدار 71، جويلية2022.

178. نجاة عرب الشعبة ، **حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات**، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، المجلد 2، العدد 3، سبتمبر 2012.

179. نجمة بن سعيدي، محمد تهيريشي، **اصطدام نسق الهوية وصورة الآخر في الخطاب الروائي الجزائري في رواية الدار الكبيرة لمحمد ديب أنموذجًا**، مجلة قراءات، المجلد 15، العدد 01، 2023.

180. يسري عبد الغني عبد الله، **ألف ليلة وليلة–عندما يمثل الأدب الشعبي سماحة مجتمعه–**، مجلة الموروث الشعبي الالكترونية، 2016، العدد 9، https://alantologia.com/blogs/18193/ تاريخ الإطلاع 2021/11/26

خ. المذكرات والأطروحات:

181. كريدات حورية، **مفهوم التناص عند جيرار جونيت مع نموذج تطبيقي**، أطروحة ماجستير، كلية اللغات والآداب والفنون، جامعة وهران السانية، 2007-2008.

د. الملتقيات:

182. ريمة كعبش، **النسق الثقافي في الخطاب الأدبي المعاصر**: مفهومه أنواعه وطرق مقاربته، الملتقى الوطني: مستقبل الدراسات الأدبية في ظل نظريات النقد الثقافي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 20 ماي 2021

ذ. المحاضرات:

183. هاجر بغالية، **محاضرات في علم الجمال**، (سنة أولى ماستر نقد) جامعة تيسمسيلت، الجزائر.

ر. قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

184. Tzvetan Todorov, **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970.

قائمة الجداول

عنوان الجدول.....رقم الصفحة

جدول رقم 1: الشخصية الأولى – شهريار (المبدأ الهدّام):..... 105
جدول رقم 2: الشخصية الثانية – شهرزاد (المبدأ الخالق/المنظم) 106
جدول رقم 3: الشخصية الثالثة – دنيازاد (المبدأ الوسيط/المساعد) 107
جدول رقم 4: التعالق النصّي في المقطع الاستهلالي 119
جدول رقم 5: التعالق النصّي في الرحلة الأولى 121
جدول رقم 6: التعالق النصّي في الرحلة الثانية 123
جدول رقم 7: التعالق النصّي في الرحلة الثالثة 125
جدول رقم 8: التعالق النصي في الرحلة الرابعة (الجزيرة/الوليمة ثم القبر/الهاوية)..... 127
جدول رقم 9: التعالق النصّي في الرحلة الخامسة 129
جدول رقم 10: التعالق النصّي في الرحلة السادسة 131
جدول رقم 11: التعالق النصّي في الرحلة السابعة 133

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

شكرٌ وعرفان.....
مقدمة ..... أ
مدخل: ألف ليلة وليلة بين التاريخ والأدب 6
الفصل الأول: أركولوجيا النص: حفر في المفاهيم والآليات الإجرائي..... 16
المبحث الأول: مفهوم التناص لغة واصطلاحا 17
المطلب الأول: ماهية التناص..... 17
المطلب الثاني: جذور التناص في النقد العربي القديم..... 19
المطلب الثالث: نظرية التناص في النقد الغربي (التّأسيس والتّحوّلات)..... 24
المطلب الرابع: التناص في النقد العربي المعاصر (بين إشكالية المصطلح وهموم التأصيل)..... 30
المبحث الثاني: مظاهر التناص..... 34
المطلب الأول: مظاهر التناص..... 35
المطلب الثاني: مصادر التناص..... 39
المبحث الثالث: جمالية التناص 45
المطلب الأول: تعريف الجمالية 46
المطلب الثاني: الجمالية في الخطاب النقدي..... 48
المطلب الثالث: جماليات مستويات التناص 51
الفصل الثاني: متخيل المقدس والأسطورة 54
المبحث الأول: التناص الديني: بلاغة الاستدعاء والتمثيل 55
المطلب الأول: قصص القرآن: من المرجعية القرآنية إلى الوظيفة السردية..... 55
المطلب الثاني: الأثر النبوي: تمثلات السنة النبوية في المتخيّل السّردي 70
المطلب الثالث: تمثلات العلوم الإسلامية 75
المطلب الرابع: التجربة الصوفية..... 85
المبحث الثاني: التناص الأسطوري: جمالية العجائبي 102
المطلب الأول: أساطير الخلق والتكوين 103

المطلب الثاني: أساطير رحلة البطل: وفق النموذج الكوني عند كامبل 110
المطلب الثالث: أساطير المسخ 134
الفصل الثالث: تجليات التاريخ والثقافة 145
المبحث الأول: التناص التاريخي 146
المطلب الأول: الشخصيات التاريخية 147
المطلب الثاني: المدن التاريخية 154
المطلب الثالث: الأحداث التاريخية الكبرى 166
المبحث الثاني: التناصّ الأدبي 177
المطلب الأول: أدب الرحلة 178
المطلب الثاني: أدب الحيوان: 182
المطلب الثالث: أدب الحِيَلي 184
المطلب الرابع: أدب المناظرات 188
المبحث الثالث: التناص السوسيوثقافي 192
المطلب الأول: نسق السلطة 194
المطلب الثاني: نسق الدين 196
المطلب الثالث: نسق العادات والتقاليد: 199
المطلب الرابع: نسق الهوية والآخر 202
المطلب الخامس: نسق السوق والتجارة والبحر: 204
المطلب السادس: نسق الجسد 207
خاتمة 212
قائمة المصادر والمراجع 218
قائمة الجداول 234
فهرس المحتويات 236
الملخص: 239

الملخص:

تتقصى هذه الدراسة آليات التناص بوصفها المحرك البنيوي والجمالي في **ألف ليلة وليلة**، حيث اشتغل النص كفضاء لامتصاص وتحويل الموروثات السردية والدينية والأسطورية للحضارات الشرقية. وتجلى هذا الاشتغال في استراتيجية صهر النصوص السابقة في سياق تخييلي جديد، مما حوّل الاستدعاء النصي من مجرد محاكاة إلى تفاعل دلالي ينتج معاني مغايرة، ويمنح الليالي هويتها كمتن عابر للثقافات تتداخل فيه المرجعية الواقعية بالمتخيل العجائبي .وفي سياق إجرائي، تبحث الدراسة في التناص الداخلي (توالد الحكايات) الذي جعل من الحكاية الإطارية مركزاً لتوليد نصوص لا نهائية، تكتسب فيها الحكايات المضمنة وظيفة درامية تتمثل في تأجيل الفناء بالسرد.

وتخلص الدراسة إلى أن التناص في الليالي يتجاوز الزخرفة اللفظية ليصبح استراتيجية وجودية تضمن بقاء النص وانفتاحه الدائم على تأويلات كونية متجددة، محققاً وحدة سردية عضوية رغم تعدد الروافد والمصادر.

الكلمات المفتاحية : تناص، جماليات، مدونة، سرد، متخيل، تفاعل، حكاية.

Abstract:

This study investigates the mechanisms of intertextuality as the fundamental structural and aesthetic engine of One Thousand and One Nights. It explores the text's function as a dialogic space that absorbs and transforms the narrative, religious, and mythical heritages of Eastern civilizations (Indian, Persian, and Arabic). This operation is manifested through a strategy of incorporation and transmutation; wherein pre-existing corpora are fused into a new fictional context. Consequently, textual invocation shifts from mere mechanical imitation to a semantic interaction that generates divergent meanings, granting the Nights its identity as a transcultural metatext where realistic references and fantastic tropes converge into a cohesive narrative unit.

On a procedural level, the study examines intratextuality (narrative proliferation), which positions the frame-narrative as a generative center for infinite embedded tales. Within this architecture, these sub-narratives acquire a vital functional role: "postponing extinction through narration." The study concludes that intertextuality in the Nights transcends linguistic ornamentation to become an existential strategy ensuring the text's survival and its perpetual openness to universal hermeneutics, achieving organic unity despite its diverse discursive sources.

Keywords: intertextuality, aesthetics, corpus, narrative, imaginary, interaction, tale.